ИСКУССТВО КНИГИ

'65/66



ИСКУССТВО
КНИГИ

65/66

ИСКУССТВО КНИГИ

ВЫПУСК
ШЕСТОЙ

'65/66

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«КНИГА»

МОСКВА
1970

СОСТАВИТЕЛЬ
Миланова И. В.

РЕДАКТОР
Герчук Ю. Я.

ХУДОЖНИКИ:
Жуков М. Г.
Троянкер А. Т.

ОБЪЕМНАЯ
СЪЕМКА КНИГ
Белоуса Д. В.

РЕПРОДУКЦИИ
Крюкова В. И.

ЦВЕТНАЯ СЪЕМКА
Пашкова Б. М.

РЕТУШЬ
Давыдова Н. М.

6-10
25-69

СОДЕРЖАНИЕ

1

СТАТЬИ

В. Ляхов

СНОВА ПРОБЛЕМА ЕДИНСТВА КНИЖНОГО ОРГАНИЗМА?

Сакраментальная фраза «бороться за единство книжного организма» настолько прочно вошла в наш обиход, что, начиная с середины пятидесятых годов, стала почти обязательной для большинства искусствоведов, пишущих о книжном искусстве, для художников, которые о нем думают и говорят, для журналистов, с помощью этой фразы пытающихся застраховаться от упреков в незнании дела, о котором они рассказывают...

Однако девиз: «книга — единый организм» — отнюдь не открытие наших дней. Добросовестный исследователь, обратившийся к истории книги, может найти много по-своему логичных и интересных концепций, связанных с организацией книжной целостности. Иногда они принадлежат отдельным выдающимся деятелям книжного искусства, иногда являются продуктом творчества многих поколений мастеров книги. И в том и в другом случае они значат больше, чем совокупность каких-то приемов оформления изданий или даже традиций: это концепции, вырастающие из мировоззренческих тенденций их создателей. Отсюда их сильные и слабые стороны, хорошо видимые в исторической перспективе.

В советском книжном искусстве идея целостности книжного организма декларировалась даже в сложное первое послевоенное десятилетие. Так, в «Основах оформления советской книги» говорилось: «Оформление книги — это выражение ее литературного содержания художественными и полиграфическими средствами в единой целостной и специфической композиции»*. К сожалению, вся эта большая работа была направлена на то, чтобы замкнуть инициативу художника книги тесными рамками норм и рекомендаций, ничего общего не имеющих с творческим актом создания целостной книги...

«Основы оформления советской книги» вышли в свет в 1956 году. Именно в это время с особой остротой велись разговоры о необходимости нового подхода к книге, о «моральном износе» традиционных решений, принятых в научной, технической, учебной, художественной литературе, о пассивности описательных иллюстраций, о «книжности и некнижности», об украшательстве и т. д. Значение этого переломного периода в нашем книжном искусстве трудно переоценить: он принес с собой много свежих идей, сильно потеснивших схоластические догматы нормативной эстетики книги, он открыл много прекрасных мастеров, тогда еще молодых. Их яростный натиск, дружная работа в издательствах стали основным фактором, определившим на последующие годы пути развития советской книжной графики. Значение этих лет еще и в том, что поначалу внимание художников было направлено на осознание широкого круга проблем, связанных с их творчеством. Это не замедлило сказаться на подъеме культуры художников, шлифовке их личностей, несомненном росте их интеллекта.

Все эти новые явления дали толчок к развитию книжной графики, сила

* Основы оформления советской книги. М., «Искусство», 1956.

которого не иссякла до сих пор. И все-таки принципиальные, острые и злободневные выступления «пятидесятников» (так в шутку называют иногда художников, начавших свой активный творческий путь с середины пятидесятых годов) не привели к формированию серьезной и последовательной творческой платформы, о которой мечталось десять лет назад.

1
Л. Лисицкий
Разворот. В. Маяковский. «Для голоса». Берлин, ГИЗ, 1923
Оглавление-регистр, включенное в пространственную конструкцию книги, обеспечивает удобство пользования изданием и одновременно сообщает книжному ансамблю новые стилевые графические качества

При анализе современного нам книжного искусства легче говорить о его частностях — о стилевых находках того или другого художника, о виртуозности, о высоком вкусе и т. д., чем об особенностях метода, о системе принципиальных взглядов, то есть о творческой проблематике, которая была так характерна для лучших мастеров советской школы книжной графики. Жизнь без масштабных задач, без постоянного творческого напряжения, направленного в сторону их решения, позволила большинству наших графиков среднего и молодого поколения работать быстро, артистично, много и хорошо, но без больших взлетов и творческих открытий...

Наглядным аргументом, подтверждающим высказанное соображение, могут служить ежегодные конкурсы на лучшие книги, выставки книжной графики (особенно московские и ленинградские), выставки-отчеты издательств и т. д., достаточно высококачественные, но не демонстрирующие значительного движения вперед.

Мне кажется, что такое положение создалось из-за того, что наше книжное

искусство в своей основной массе упустило из поля зрения проблему целостности книжного организма. Вернее, оно перестало относиться к ней как к центральной творческой проблеме, требующей постоянной и активной работы над всеми звеньями книжного организма, на всех этапах его создания. Издатели, художники и полиграфисты, занятые своими

2



3



2 3
В. Фаворский. *Футляр и переплет.*
Данте. «Новая жизнь».
М., «Academia», 1934

цеховыми вопросами, почти всегда упускают из поля зрения книгу как таковую, интересуясь лишь своей областью деятельности.

Это произошло по ряду причин. Главная, вероятно, в том, что наши издатели (в первую очередь они) утратили умение остро ставить вопрос о функциональности предпринимаемого издания — для чего оно выпускается? Год за годом книги издаются по стандарту, без достаточно сознательного учета их воздействия на читателя, их роли в обществе и т. д. Это ведет к творческой пассивности: для чего изобретать, если уже все изобретено и остается только улучшать? В этой ситуации, естественно, на первый план стали выходить оформительские тенденции. Ведь с помощью художника удобнее всего на стандартной основе сделать интересный с точки зрения зрителя (не читателя!) графический ансамбль.

Именно так и происходит чаще всего в жизни. Художнику обычно заказывается большой или малый «джентльменский» набор графических элементов (суперобложка, переплет, разворотный титул, заставки, или: переплет, титул, заставка), который затем вставляется в стандартный блок, формат которого, переплет и ряд других важнейших характеристик уже давным-давно предопределены вслепую составленным планом.

В таких условиях возникло и укрепилось, как мне кажется, ошибочное мнение, что о проблемах книжного искусства лучше всего судить сквозь призму искусства книжной графики. Прямые утверждения этого тезиса встречаются редко, но косвенные —

весьма часто: и в издательской практике, и в нашей теории, и в критике. Не меняют положения дела многочисленные оговорки и постоянное использование художниками и издателями магической формулы о единстве. Суть дела остается прежней, и постановка вопроса о целостности книжного организма почти не сдвинулась с позиций станковизма и оформительства, когда думали лишь о декоративном ансамбле книги, упуская вопросы ее функций, пространственной организации, экономики и т. д.

4



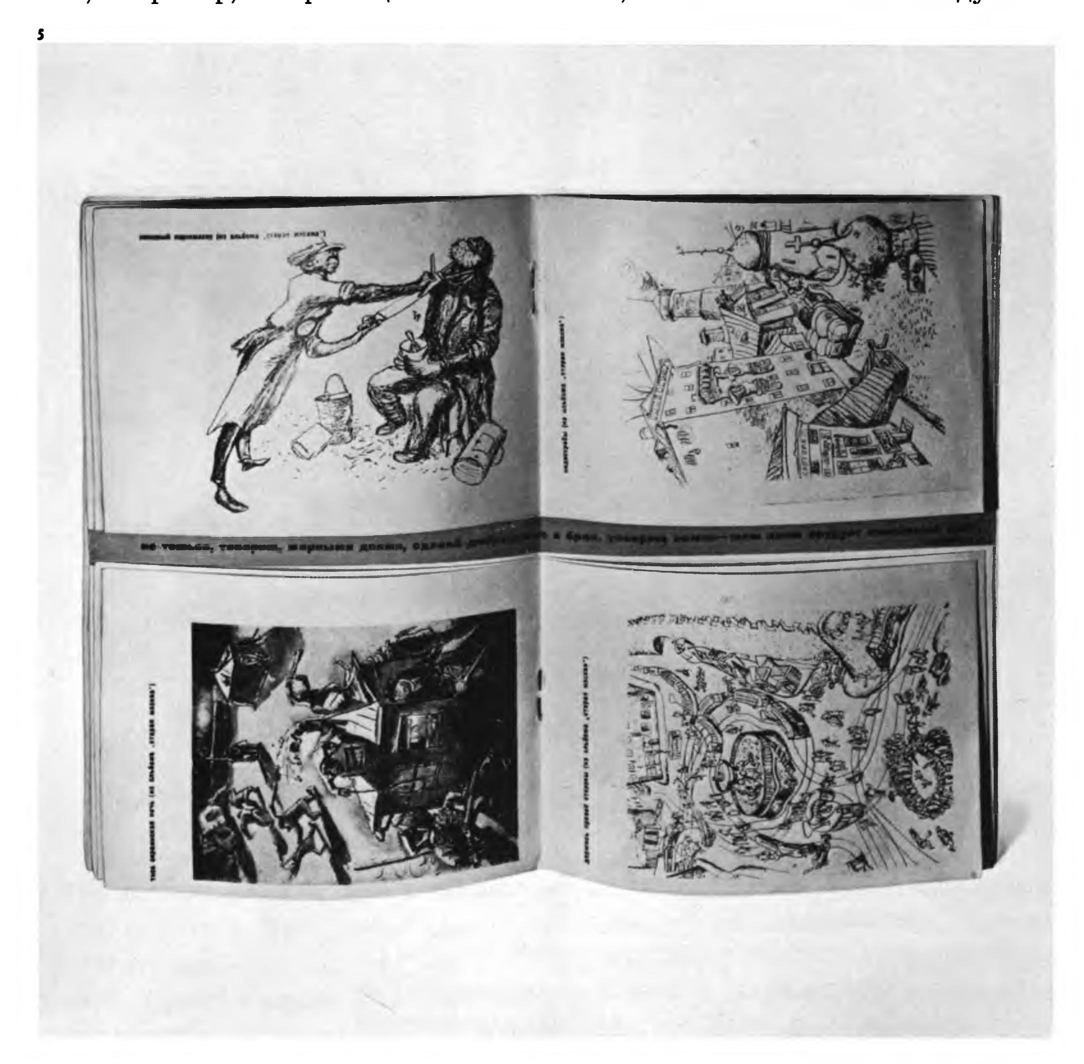
4
*В. Фаворский
Суперобложка.
Данте. «Новая жизнь».
М., «Художественная литература», 1965
(Художественный редактор И. С. Жихарев).
Небольшие изменения формата, конструкции, материала книги в переиздании привели к значительным утратам в пространственно-образной характеристике всего ансамбля*

Но не только художники подходят к проблеме единства через утверждение стилевого единства графического ряда. В выступлении на обсуждении ленинградской книжной графики за пятьдесят лет один известный искусствовед утверждал, что целостность — это единство элементов книжного организма, объединенных между собой по стилю и ритму. В очень интересной и содержательной статье о Восьмой выставке московской книжной графики Ю. Молок справедливо ратует за единство книжного организма, за синтез графики и полиграфии. Однако в его понимании этот синтез — также продукт построения книги по законам графического искусства: хотя он и говорит, что «понятие книжной графики должно стать синонимом книжного искусства», но на деле скорее утверждает обратное — книжное искусство должно стать синонимом книжной графики. Отсюда его радость по поводу того, что В. Клемке рисует на прозрачной пленке, создавая авторский оригинал для контактного копирования на печатной форме, отсюда его восторг перед действительно прекрасными современными рукописными книгами М. Полякова, рукописными книгами средневековья и т. д. Во многих случаях призывы к изобразительности, к графичности, к образности и т. д. мотивированы вполне понятным желанием сберечь то духовное начало, человеческую содержательность, которые в наш век массового производства подвергаются опасности даже в книге. Но часто, незаметно для самих себя, авторы статей и художники начинают в своей борьбе за ду-

ховность книги противопоставлять ее необходимые утилитарные качества эстетическим, точнее образным, а еще точнее — изобразительным, забывая, что и те и другие лежат в одном ряду — они функциональны.

Так, например, говоря о целостности книги, они обычно имеют в виду сти-

5



5
С. Телингатер
Разворот. Проспект выставки работ Кукрыниксов. 1932. Характерная для 30-х годов агитационность проспекта достигнута остроумным использованием «двухэтажного» расположения иллюстраций, благодаря чему политический лозунг В. Маяковского постоянно находится в поле зрения

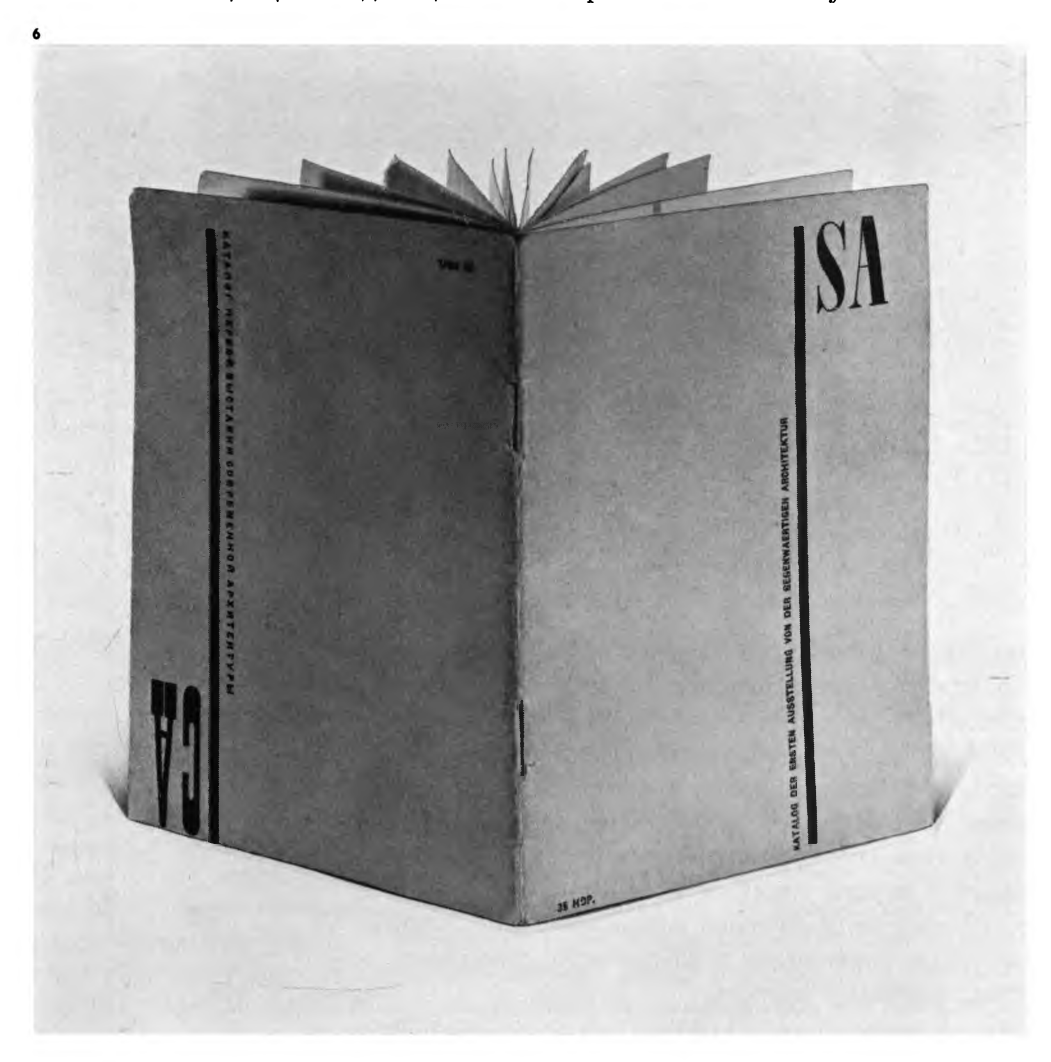
левое сродство или подобие графических элементов; рассуждая о законах книжного искусства, они чаще всего держат в поле зрения лишь художественную литературу (да и то с точки зрения иллюстрирования и оформления); касаясь вопросов композиции, рассматривают в качестве примеров лишь изобразительные решения и т. д. Идти по такому пути в разработке проблемы целостности в книжном искусстве мне кажется столь же ошибочно, как пытаться решить эти же вопросы, например, в архитектуре, с позиций монументальной живописи или скульптуры, о синтезе которых с архитектурой так много говорилось и говорится...

Для блага советской книги и книжного искусства сейчас необходимо вернуться к изучению и творческому освоению проблемы единства книжного организма и преодолеть накопившиеся за много лет ошибки и недоразумения в этой области. К их числу, несомненно, надо отнести уже отмеченные выше моменты: подмену понятия «книжный организм» — книжной графикой, противопоставление материального — духовному, утилитарного — эстетическому, и, кроме того, пассивное отношение к перспективам само-

го существования книги в условиях «взрыва информации», в условиях постоянного изменения читателя, литературы и т. д.

Несомненно, что в отношении проблемы целостности мы должны постараться стать диалектичнее, глубже и многостороннее. Именно эти качества отличали концепции выдающихся мастеров книжного искусства.

6



6
А. Ган
Обложка.
Каталог первой выставки современной архитектуры.
1927
Текст каталога напечатан на двух языках таким образом, что у брошюры есть два «входа», две первых страницы — спереди и сзади. Чтобы прочитать текст на другом языке, нужно перевернуть книжку «вверх ногами»

Так, В. А. Фаворский, будучи мыслителем глубоко диалектическим, подчеркивал сложную двуплановость книги: «Книга — это, с одной стороны, — техническое приспособление для чтения литературного произведения; с другой стороны, она есть пространственное изображение литературного произведения. В этом книга очень похожа на архитектуру — и здание строится для жилья, для практического использования, но тем не менее становится искусством, а верней — не тем не менее, а тем более, так как и в книге и в архитектуре функция не мешает, а помогает, дает стимул для пространственного пластического оформления»*. (Разрядка наша. — *В. Л.*)

Как часто в своих спорах о творчестве мы забываем о неразрывности двух этих сторон книги, об активности функционального начала, скатываясь к вульгарной односторонности: книга или — приспособление для чтения, или — отражение ее содержания в оформлении.

В результате мы лишаем себя возможности строить книгу как целое в не меньшей мере, чем лишали себя, и по той же печальной ошибке, архитекторы, остановившиеся на куцей формуле — «дом — машина для жилья»,

* Искусство книги. Вып. 2. М., «Искусство», 1961, стр. 60.

забыв истиный смысл замечательных слов Ле Корбюзье. А они, сказанные более сорока лет назад, необыкновенно созвучны мыслям Фаворского: «Дом имеет два назначения. Это прежде всего машина для жилья, то есть машина, которая должна обеспечить нас эффективной помощью для быстроты и точности работы, машина умная и предусмотрительная для удов-

7



„Těší mne."
pravil třaslavě náš vedoucí
a vysekl prkennou poklonu.
Třesení hlasivek
se zvolna přenášelo
z krku do kolen.

Také medvěd naproti se uklonil
a všichni medvědi po něm.
Když tak učinili,
zařadili se za největšího
podle velikosti
jako v tělocviku.
Jak tu tak stáli podél stěny
a podle rodinného významu,
stáli tu:

1. děd pramedvěd Medvědov,
2. Medvěd Medvědovič Medvěděv, jeho syn,
3. Medvěděva, žena toho syna Medvěděva
a tři roztomilá medvíďata, jejich děti.
Jmenovala se
4. MED,
5. VĚD,
6. EVA.

Medvěd Medvědovič je představoval
jednoho po druhém,
druhého po třetím atd.
a oni se ukláněli nám,
my zase jim,
oni nám
hlouběji
a my jim
hlouběji.

Kšandy
docenta doktora Jaroslava Bambuličky
při tom praskly
a on se nám sesul
na podlahu
jako loutka.

Dospělí medvědi si mysleli,
že se to sluší,
i sedli si také
jako dobře vychovaní.
Jen nevychovaní
Med s Vědem,
následováni nezbednicí
Evou,
přiblížili se až k sedícímu docentu,
aby ho očmuchali.
V tu ránu
vyděšený vědec umlčel
bradou azyman

Když to spatřil děd pramedvěd Medvědov,
také se převrátil na záda
a mručel přívětivě.

Naši tři expedienti
se rychle dovtípili.
Přiskočili k němu,
drbajíce:
BAM
— na břiše:
BU
— v podpaží;
LIČKA
— na bradičce.

летворения требований тела: комфорта. Но в то же время это — и место раздумий и, наконец, место, где существует красота, дающая уму спокойствие, которое ему необходимо»*.

К сожалению, последнее десятилетие, прошедшее под знаком искреннего поклонения таланту, личности и художническому подвигу В. Фаворского, дало очень немного в плане развития его идей и творческого метода. В подавляющем числе случаев художники, открывшие для себя этого большого мастера, останавливались у порога его идей и не столько вникали в них, сколько повторяли их. Шлейф подражателей и стилизаторов «под Фаворского» — продукт именно этого бездумного и пассивного отношения к самой сути творческого метода великого мастера.

Перспективы будущего развития книги целиком зависят от того, насколько ясно усвоят ее создатели истинные цели и стимулы книжного искусства. Если у нас по-прежнему будет господствовать односторонний графический подход к книге, то проблема целостности по-прежнему будет сводиться к разговору об оформительском ансамбле. Если же начавшийся в некоторых наших издательствах («Искусство», «Советский писатель», «Просвещение») процесс активного осмысления функциональных особенностей, о которых говорил В. А. Фаворский, будет развиваться и вширь, и вглубь, то мы вскроем для себя целые пласты неиспользованных возможностей в решении книжного организма. Это, несомненно, коснется не только «технического приспособления» для чтения — конструкции книги, но и в неменьшей степени ее изобразительной стороны, ибо появятся реальные, глубоко осознанные предпосылки к формированию новой современной концепции целостности организма книги.

Возвращение к проблеме целостности неминуемо приведет нас, и уже приводит, к необходимости развивать художественное конструирование книг. В основе этой деятельности как раз и лежит требование функциональной организации книжного организма, способного ответить на конкретную задачу. В одних случаях этой задачей может быть построение книги на

* Цит. по статье: *И. Эрн.* Ле Корбюзье и искусство интерьера. — «Декоративное искусство СССР», 1964, № 9, стр. 30.

преимущественно развитой изобразительности, отражающей какие-то стороны литературного произведения. В других — построение книжного организма на основе строгой конструктивности, помогающей работать читателю, например в изданиях технической литературы и т. д. Но как бы то ни было, только исходя из четко и верно поставленной задачи может развиваться и строиться весь пространственный организм книги и ее графический ансамбль, тот «микромир», в который погружается читатель. И проблема целостности книжного организма в самом общем плане, вероятно, будет сводиться к установлению гармоничных отношений в связях между человеком и книгой, между функциональной задачей и формой ответа на нее, между рациональным и эмоциональным, между материальным и духовным, изобразительным и неизобразительным.



7
В. Кабат
М. Копржива
Р. Мурат
*Две разворотные иллюстрации. И. Плакетка. «Медведь, медведю, медведем». Прага, «Svět Sovětů», 1967 (на чеш. яз.)
Коллективная работа художника-иллюстратора, конструктора книги и художественного редактора позволила в «сочинении» книги, как сложной экспозиции текста и изображений, добиться высокой активности книжной формы, остроумного разрешения смешных ситуаций, ярких образных характеристик героев. Изображение ОГРОМНОГО медведя усилено версткой с переходом на второй разворот, введены мнемонические сигналы-указатели и т. д., использованные здесь в пародийно-трюковом плане*

Приведу несколько примеров, подтверждающих этот тезис. В творчестве Эль Лисицкого, которое сейчас часто становится предметом формального подражательства, целевая установка была исходным моментом. Классический образец в этом отношении — широко известная книга В. Маяковского «Для голоса» (1923 г.)*. В этой новаторской и цельной работе Лисицкий шел от формулировки задания-цели к разработке материальной и текстовой конструкции, создание которых было органически слито с эстетическим осмыслением всех аспектов ее пространственно-образного восприятия. Необычная форма книги кажется нам естественной именно потому, что она точно аргументирована целью.

В других работах Лисицкого также много необыкновенного: «блуждающая» по странице колонцифра («Японское кино»), меняющиеся по толщине линейки в акцентировках и смысловая сигнализация (журнал «Вещь»), сложная фальцовка (путеводитель Первой полиграфической выставки) и т. д. Все используемые Лисицким приемы мотивированы его очень логичной и последовательной концепцией целостности книги.

Всегда глубок и индивидуален в своей концепции целостности был В. Фаворский. Он ставил перед собой иные цели, связанные главным образом с «пространственным изображением литературного произведения». Естественно, что эта цель определяла круг книг, с которыми работал Фаворский, и тип их решения. Но при этом всегда сохранялась его верность принципу целостности именного книжного организма, в состав которого литературное (художественно-образное) произведение входило как основной компонент всей организации.

* См. анализ этой книги в статье Н. Харджиева — Эль Лисицкий — конструктор книги. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 156—157.

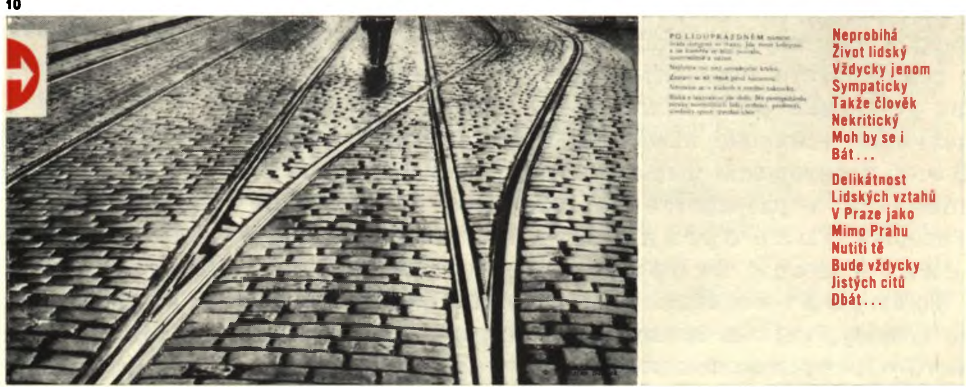
Фаворский уделял огромное внимание процессу чтения книги как процессу движения внутри ее, процесса сложного, мотивированного, с одной стороны, психофизиологическими факторами, с другой — тончайшим механизмом эстетического восприятия.

Одна из самых замечательных книг Фаворского — «Vita nova», изданная в



8
И. Ратовски
Титульный разворот закрыт клапаном.
В. Блачек.
«Дама на рельсах». Прага, «Nakladatelstvi Svoboda», 1967 (на чешском яз.)

9
И. Ратовски
Титульный разворот раскрыт.
В. Блачек. «Дама на рельсах». Прага, «Nakladatelstvi Svoboda», 1967 (на чешском яз.)



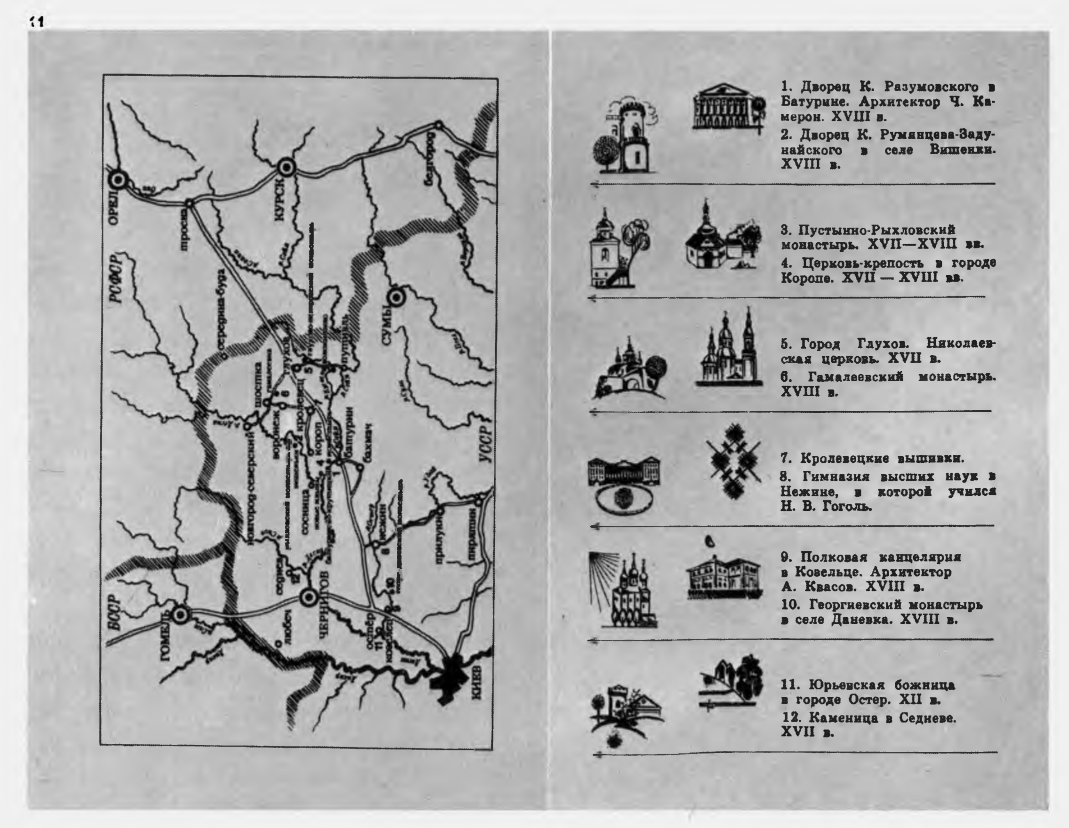
10
И. Ратовски
Оборот титульного листа с начальной полосой.
В. Блачек.
«Дама на рельсах». Прага, »Nakladatelstvi Svoboda», 1967 (на чешском яз.)
В этой книге-сценарии для усиления титула, который мог зрительно обесцениться рядом с большим количеством кинокадров, штриховых выделений цветом, кеглем, гарнитурой, применен разворотный титул с откидным клапаном. На его обороте — развернутая фотография и дорожный знак, вводящий зрителя в книгу

1934 году, — совершенна именно своей гармонией внутреннего строя. В переиздании этой работы, предпринятом Гослитиздатом, эта сторона была упущена. Превосходно найденные пропорции томика, своеобразно расположенные иллюстрации, тонкое отношение черной и красной типографской краски к палевому матовому фону бумаги, затянутый бумажным пергаментом переплет — все, что создавало атмосферу благородного покоя и величия и сообщало книге архитектоническую ясность и чистоту ритмического ряда, — все это ушло. Замечательные гравюры В. А. Фаворского в новом издании живут уже в иной, несколько чуждой им среде, в другом книжном пространстве и воспринимаются иначе.

Превосходные примеры подлинно целостного решения книги можно было бы привести из творчества В. Лебедева и В. Конашевича, А. Родченко и

С. Телингатера и многих других крупнейших мастеров советского книжного искусства. Они были бы достаточно убедительны для того, чтобы еще раз сказать о стимулирующей роли концепции целостности в развитии всего книжного искусства и, как о результате этого, о возможной широте творческих поисков, ведущих к открытию новых образных решений, к новой

11



11
Ю. Курбатов
Разворот с иллюстрациями.
М. Цапенко.
«По равнинам Десны и Сейма». М., «Искусство», 1967.
Удачное конструирование и графическое решение входа в книгу-путеводитель.
Клапан суперобложки и первая страница блока образуют единый комплекс, наглядно представляющий читателю объекты, описанные в книге, и их расположение на карте

трактовке книжного пространства, к новому графическому языку, к новой конструкции книги и т. д.

Приведенные здесь примеры показывают, как много оригинального может быть найдено художниками, активно относящимися, например, только к конструкции издания, к его пространственной развертке, которую они остро и оригинально использовали для развития и утилитарных и эстетических качеств книги, построенной в сознательном стремлении к единству ее организма.

Эти работы, как видно, совершенно не похожи по своему духу и содержанию на книги, которые сейчас в изобилии создаются поверхностными стилизаторами, пытающимися следовать «дизайнстилю», «конструктивизму» и т. д. — модным, с их точки зрения, приемам.

Забывая о самом главном — о внутренней логике всего книжного строя, эти стилизаторы и эпигоны нередко, с помощью лишь одного доступного им критерия «смотрится — не смотрится», бессмысленно гоняют по всей полосе колонцифры, вольно обращаются с раскладкой полей, с расстановкой и набором заголовков и т. д. Так бесцеремонно приносится в жертву формализму книга, так трюкачеством компрометируются высокие идеалы книжного искусства.

Сказанное о наших недостатках — также серьезный аргумент в пользу разговора о проблеме единства книжного организма, который лишь начат в этой статье, несомненно, неполной даже по перечню затронутых вопросов. Некоторые из них — такие, например, как вопрос о связи слова и изображения в книге — уже подымались на страницах «Искусства книги», дру-

гие еще в достаточной мере не сформулированы, хотя уже настойчиво заявляют о себе в жизни.

Именно поэтому и важно вновь заговорить о казалось бы уже неактуальной проблеме, названной в заголовке этой статьи — проблеме единства книжного организма.

12



12
Л. Мороз
Макет книги. Не издано. Оригинальное решение конструкции детской книги в виде сплюснутого свитка. При «раскручивании» книжки одновременно раскрываются слева новая иллюстрация, справа — относящийся к ней текст.

Ю. Соболев

УЧАСТИЕ ХУДОЖНИКА В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЙ КНИГЕ

Логика рассуждений современного физика, химика, математика не укладывается в рамки классической двувалентной логики, в принципе легко сопоставимой с жизненным повседневным опытом.

Научная идея даже самых традиционно описательных наук предстает максимально формализованной, превращенной в математическую абстракцию. Популяризатор возвращает научной идее «земную», конкретную оболочку, пытаясь при этом сохранить ощущение абстрактности, всеобщности этой идеи. Это оказывается возможным потому, что читатель научно-популярной книги увлечен прежде всего новой логикой, неожиданным подходом к объяснению мира.

Биограф Эйнштейна однажды написал: «Странно, что теория относительности, сущность которой может быть понята лишь узким кругом специалистов, нашла такой эмоциональный отклик в самых широких кругах населения». Но странность эта лишь кажущаяся. Ведь «широкие круги» взволновали не математические и физические горизонты, открывавшиеся этой теорией. Важной оказалась ее философски-логическая сторона. Она сметала и разрушала привычные, бытовые представления о мире, вносила в него понятия об изменяемости, непостоянстве времени, пространства, о связи самых отдаленных явлений, заставляя пересмотреть житейски привычные взгляды, сделала физически реальными самые парадоксальные утверждения.

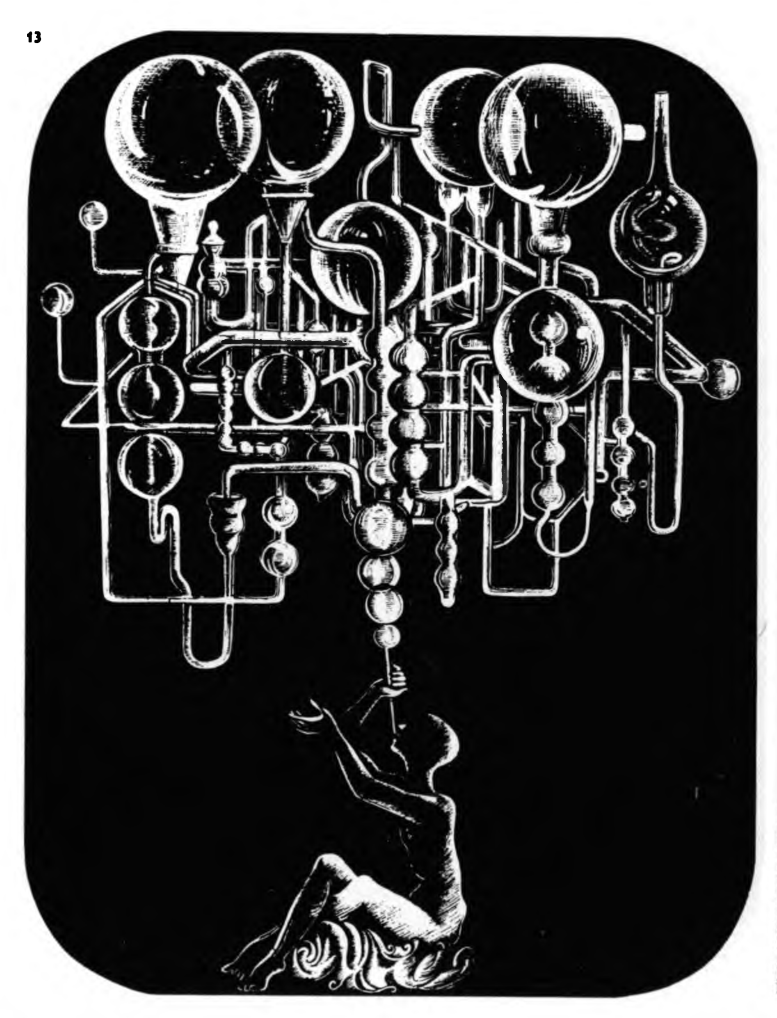
Иллюстратор сегодняшней научно-популярной книги, так же как и писатель, не может удовлетвориться простым изображением предметов зримого мира. Его задача — превратить невидимое в видимое, раскрыть внутреннюю структуру совершенно необычного.

Это может сделать только подлинный художник, участвующий в создании книги как соавтор писателя.

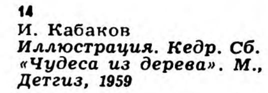
Чтобы войти в круг современных научных представлений, чтобы понять непривычное, на первый взгляд опровергающее наш опыт явление релятивистского мира, необходимо и систему сопоставлений вводить иную, вывести читателя из круга привычных ассоциаций, предложить ему иное зрительное впечатление, самим духом своим готовящее его к восприятию бесконечно валентной логики сегодняшней науки.

Обычный классический прием научно-популярной иллюстрации — объяснение неизвестного через известное — далеко не всегда годится. Очень легко возникает опасность оплощения. Сложная научно-философская проблема выхолащивается, сводится к примитивному ненаучному верхоглядству, «популярничанью».

Художник старается увидеть емкое, образное и предметное воплощение слов ученого, чтобы наиболее выразительно донести их до своего будущего зрителя. В самом стиле, способе выражения художника присутствует из-



13
Н. Попов
Иллюстрация. Стеклодув. — «Знание — сила». М., 1964



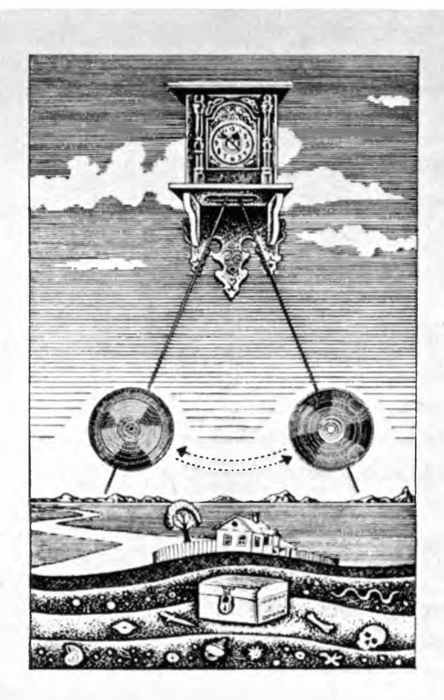
14
И. Кабаков
Иллюстрация. Кедр. Сб. «Чудеса из дерева». М., Детгиз, 1959

14





15

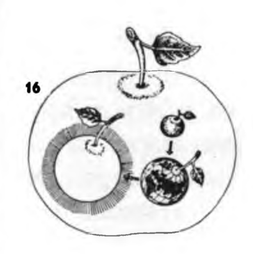




15
Б. Лавров
Титульный разворот. М., Детгиз, 1967

16
Б. Лавров
Иллюстрация. Г. Анфилов. «Бегство от удивлений. Книга для юных любителей физики с философским складом ума». М., «Детская литература», 1967

16



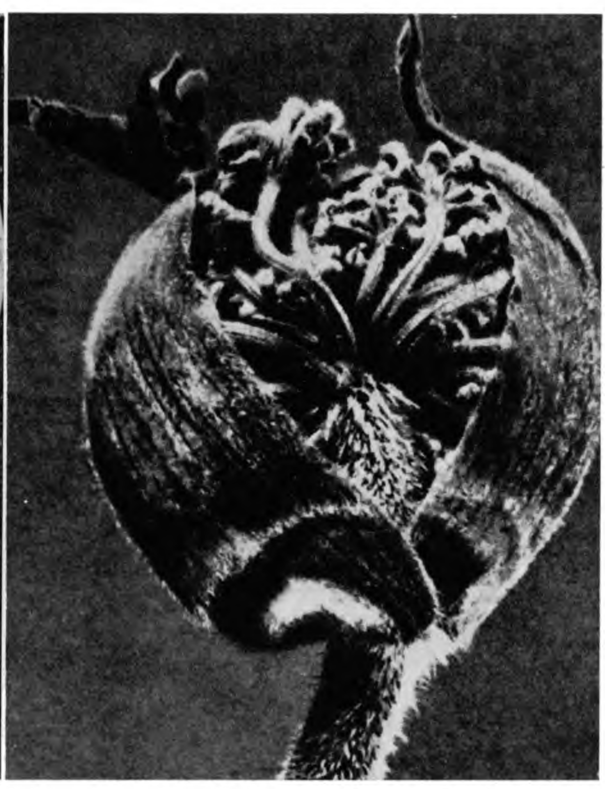
17
А. Добрицын
*Разворот. Сборник «Наука и человечество». Том II. М., «Знание», 1963
Сопоставление фрагмента фрески Пьеро делла Франческо с фотографией распускающегося цветка. Метафора: человек проникает в тайны природы*

18
Ю. Соболев
*Разворот. Сборник «Наука и человечество». Том II. М., «Знание», 1963
Сопоставление гравюры Ф. Валотона, кривой статистического распределения и старинной медицинской гравюры иллюстрирует идею математического моделирования*



17





18

информация, которой обмениваются руководители производственных единиц, относится к цели или, что одно и то же, к результатам их деятельности.

Это последнее обстоятельство, подробно изложенное, в частности, профессором Дональдом Экманом на Международном конгрессе по кибернетике в 1961 году, позволяет решить сложную проблему сохранения равновесия между централизацией и децентрализацией полномочий, возникающую при организации предприятия.

Таким образом, основная сущность предприятия состоит в том, что это *сообщество людей, основным вкладом которых в предприятие является*

Бесконечно далекие, так же как и до полного совпадения близкие по структуре явления легко могут быть сопоставлены в том случае, если их функции одинаковы. Процессы прохождения импульсов в нервной системе человека описываются той же математической кривой, как и зависимость спроса на товары от хода рекламной кампании большого парижского универмага



поставляемая ими информация. Поэтому для правильного функционирования экономического механизма имеет большое значение *производственная квалификация* работников предприятия, а также *профессиональное обучение. Проблема «общественных отношений»* решается путем изучения средств передачи информации. Исследование сущности предприятия показывает, что оно состоит из *самоорганизующихся единиц.* Многочисленные проблемы, связанные с организацией предприятия, разрешаются исходя из этого положения.

КИБЕРНЕТИКА МАШИН

Для построения аналогии в кибернетике Н. Винер всегда исходил из понятия «машина» или «орган машины». Следовательно, сначала кибернетика занималась машинами.

Но что такое машина?

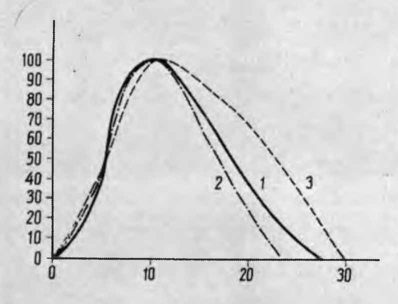
Самая древняя известная нам машина — токарный станок (2000 лет до нашей эры). Древесный ствол, из которого хотели выточить колонну,

500

подвешивали между двумя деревьями и вращали при помощи веревки. Человек держал резец и прижимал его к вращавшемуся стволу. Он перемещал резец и придавал ему нужное положение, пользуясь доской, параллельной обрабатывавшемуся стволу.

У современного токарного станка те же самые основные части: две бабки, которые зажимают обрабатываемую деталь и с помощью мотора приводят ее во вращение; резец, который держится в суппорте, а не в руках рабочего; суппорт перемещается под действием других частей станка.

Машина создается для того, чтобы *заменить человека при выполнении некоторого действия.*





Орган, совершающий действие, которое вызывает изменение внешней среды, в чем и заключается его цель, называется *эффектором.* Остальные органы, предназначенные для управления действием эффектора, — это *кибернетические органы.*

С методологической точки зрения *управление машиной — это интеллектуальная операция, и кибернетические органы заменяют человека при выполнении таких операций.*

Здесь следует сделать одно замечание, которое очень редко формулировалось с достаточной ясностью. Эффективно действующие машины — это не те машины, которые повторяют жесты и логические операции человека, то есть *роботы.* Эффективно действующими являются такие машины (и они уже применяются на производстве), которые используют наиболее простые в данный момент средства для разрешения данной производственной задачи. Перед ними ставится задача, требующая решения, и они ее разрешают удовлетворительными с точки зрения механики средствами. Это машины-*симулянторы.*

501

вестная остраненность, какое-то качество, отделяющее изображение от привычных повседневных ассоциаций.

Пространственно-пластическое построение рисунков выводит читателя из круга повседневных представлений в умозрительный мир, где возможны любые, необычные с точки зрения «здравого смысла» события.

Художник-популяризатор может и должен вторгаться в эту область, и здесь ему помогает метафорическое мышление. Используя сложно-ассоциативную связь, художник сопоставляет и сравнивает «предметы далековатые», отчего «рождается поэтическое» (Ломоносов). Как это ни парадоксально, но именно поэтическое, сложно-ассоциативное изображение, максимальное напряжение художественного образа оказывается наиболее эффективным и точным для раскрытия сложных научно-философских понятий. Метафорическое, многозначное, полное поэтической силы изображение способно сделать читателя активным, мыслящим, чувствующим собеседником ученого.

В метафоре существенны две стороны изображаемого — его лексическое «первоначальное» значение и переносное, определяемое содержанием данной иллюстрации. Способ изображения, трактовка художником пространства, формы, композиции, графической обработки в иллюстрации должны быть таковы, чтобы читатель воспринял именно переносное значение данного изображения. Иначе в круг восприятия вовлекаются побочные (связанные с привычными бытовыми ассоциациями) свойства изображаемых предметов, которые не нужны для пояснения научно-философского понятия и не могут направить мышление и художественные эмоции зрителя в нужную сторону.

В такой иллюстрации простого символа недостаточно. Символ имеет ограниченное число значений. Многозначность же метафоры, ее глубина делают иллюстрацию достаточно гибкой и философичной, чтобы во взаимодействии с текстом раскрыть перед читателем сущность научной проблемы, не снижая, не оплощая и не опрощая ее. Такая иллюстрация, конечно, не может объяснить, скажем, сущность теории относительности. Но она способна создать в зрителе необходимый философский настрой, отрешить его от обычных представлений, ввести в преддверие того мира, который описывается в тексте.

Новое в науке обязательно сопоставляется со старым, расширяя, дополняя, подтверждая или разрушая его. Ученый получает объяснение нового явления при помощи уже известных ему научных систем. Резерфорд думал о солнечной системе, создавая свою модель атома. Модель явления всегда означает перенесение представления о незнакомом в круг хорошо знакомый. Это сопоставление по аналогии. Такого рода модель сущности явления часто привлекает для сопоставления предметы и явления из окружающего нас мира повседневности. Предмет изложения как бы одушевляется, очеловечивается, приближается к эмоциональному опыту читателя.

Причем, не обязательно простое аналитическое сопоставление явлений двух параллельных рядов. В иллюстрации модель явления часто может строиться по принципу метонимии, когда сопоставляются явления не из соседних рядов, а, так сказать, через ряд; или по принципу синекдохи, когда изображается лишь часть сопоставляемого известного явления вместо целого. Для комментирования того обстоятельства, что могут существовать три пиона — отрицательный, нейтральный и положительный, которые являются как бы тремя формами существования некой абстрактной частицы пиона вообще — художник использует метонимическую аналогию с тремя состояниями воды. При этом он пользуется синекдохой, изображая закипающий чайник

19

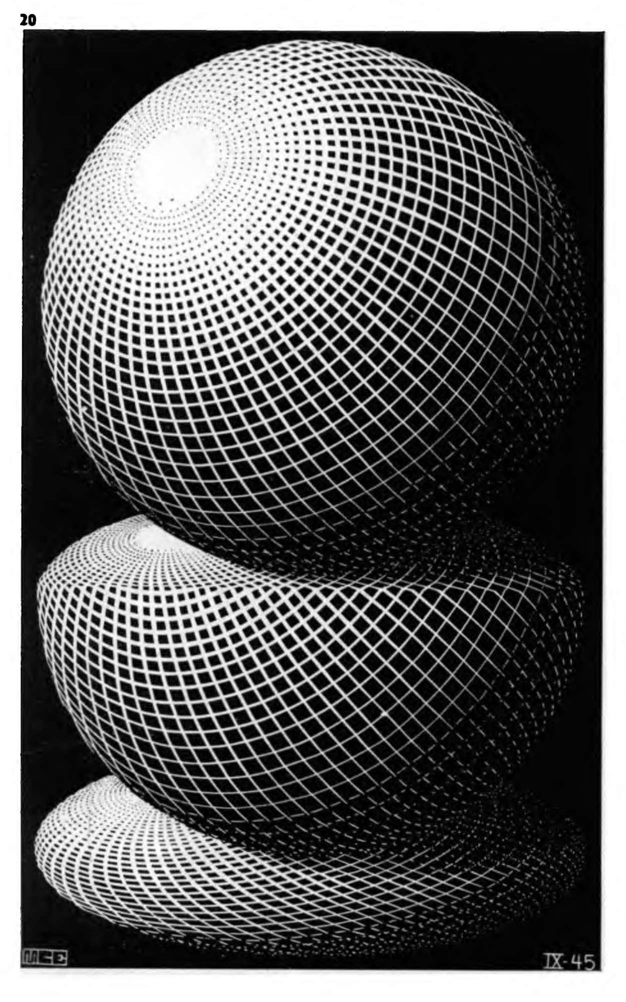
19
Н. Эсхер
Иллюстрация. Капля росы. Меццотинто. Предмет и его структура

20
Н. Эсхер
Иллюстрация. Три шара. Предмет и его абстрагирование на плоскости

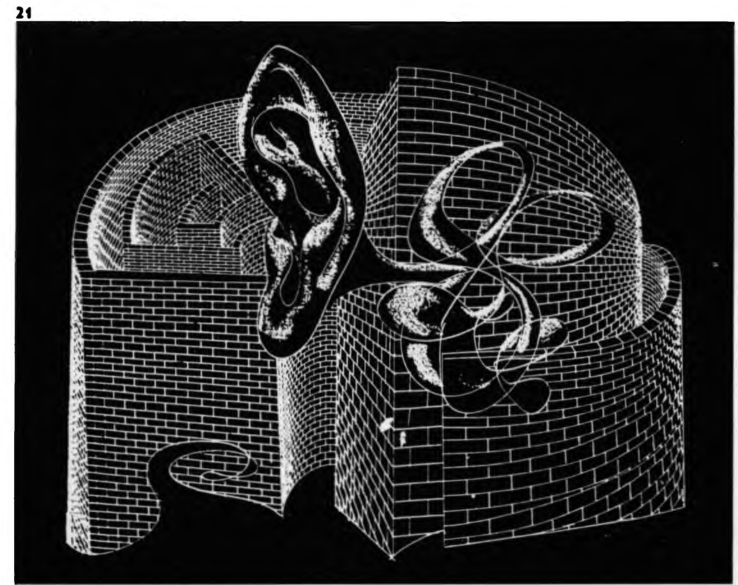
21
Г. Эрни
Иллюстрация. Лабиринт и ухо

22
Б. Жутовский
Иллюстрация. Сборник «Эврика». Сост. Н. Лазарев, А. Ливанов. М., «Молодая гвардия», 1966
Юмор в научно-популярной иллюстрации

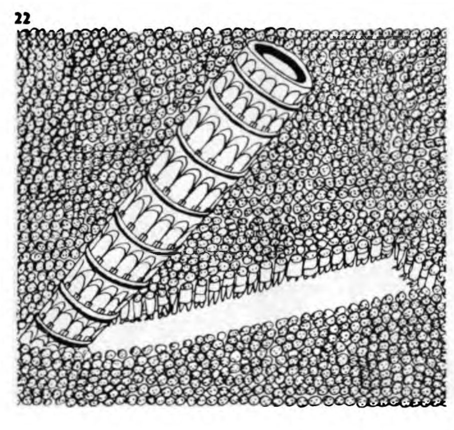
20



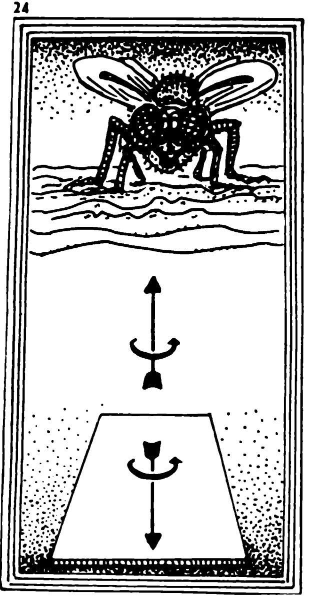
21

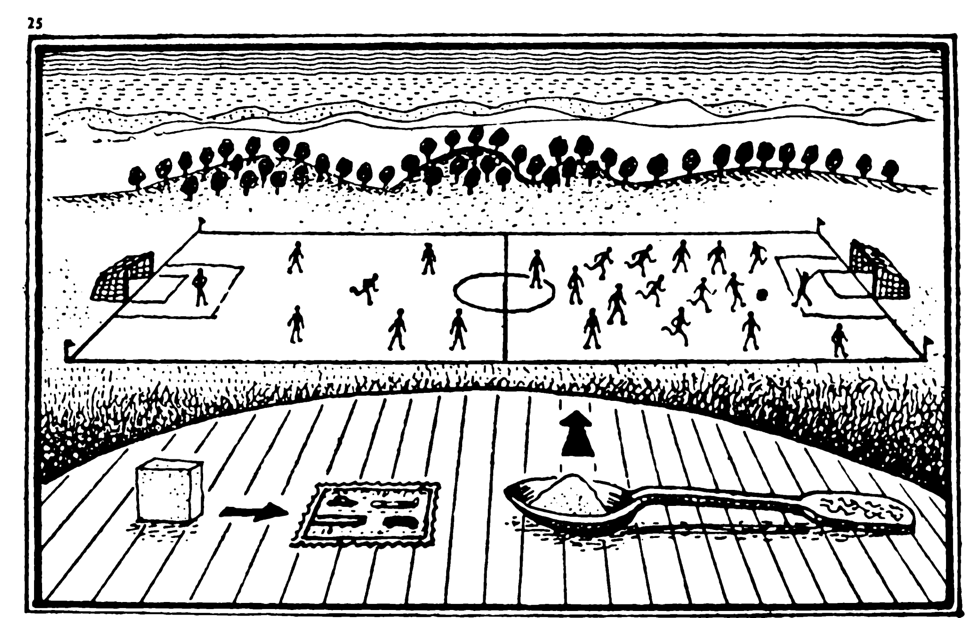


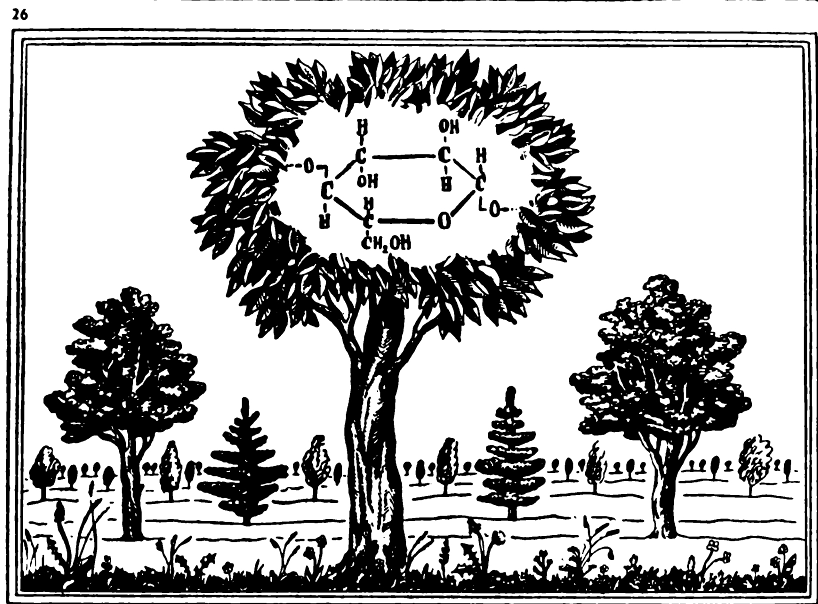
22

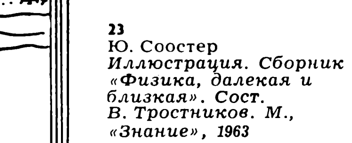











23
Ю. Соостер
Иллюстрация. Сборник «Физика, далекая и близкая». Сост. В. Тростников. М., «Знание», 1963

24, 25
Ю. Соостер
Иллюстрации. Сборник «Неисчерпаемый». Сост. В. Вонсяцкий, А. Шашков, А. Шолин. М., «Молодая гвардия», 1964

26
Р. Варшамов
Иллюстрация. Сборник «Неисчерпаемый». Сост. В. Вонсяцкий, А. Шашков, А. Шолин. М., «Молодая гвардия», 1964
Облик предмета и его химическая структура

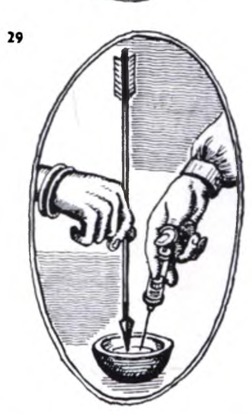
27



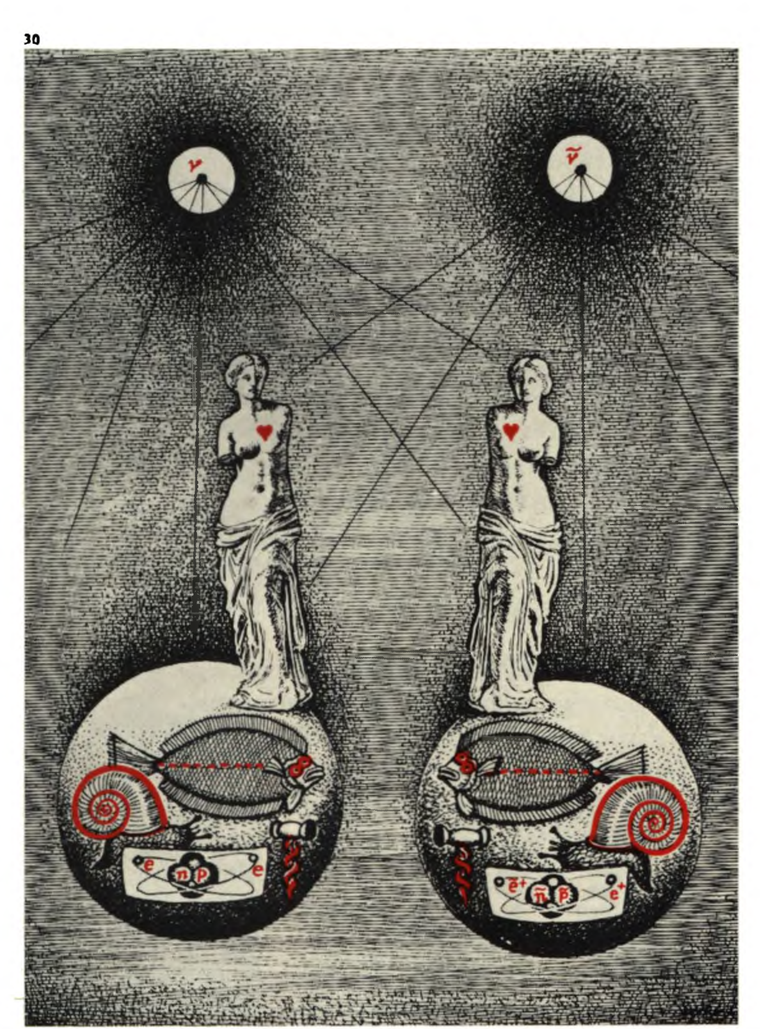
28



29



30



31





27
Ю. Соостер
Иллюстрация. Сборник «Неисчерпаемый». Сост. В. Вонсяцкий, А. Шашков, А. Шолин. М., «Молодая гвардия», 1964

28, 29
Ю. Соболев
Иллюстрации. Сборник «Неисчерпаемый». Сост. В. Вонсяцкий, А. Шашков, А. Шолин. М., «Молодая гвардия», 1964

30
Ю. Соостер
Иллюстрация. Сборник «Наука и человечество». Том I. М., «Знание», 1962
Буквальное иллюстрирование сравнения

31
Ю. Соостер
Иллюстрация. Разворот. Л. Ф. Волков-Ланнит. «Искусство запечатленного звука». М., «Искусство», 1964

(пар), рыбу (вода), коньки (лед). Художник-выдумщик, глубоко проникающий в суть научной проблемы, которой посвящена книга, заинтересованный этой проблемой, может найти интересное и захватывающее читателя оформление, не прибегая к поверхностным приемам. Разговорный и книжный стиль нашего времени предполагает известную долю юмора и самоиронии. Истины высказываются с улыбкой, серьезность проблем сдабривается иронической интонацией. Естественно, такая юмористическая окраска возникает и в оформлении научно-популярной книги. Профессиональный юмор ученых иной, чем юмор повседневности. Они извлекают смешное из самого контекста науки. Таков может быть и юмор научно-популярного художника. Это юмор, предполагающий известную подготовленность читателя в области научных проблем, его способность, скажем, оценить комичность сопоставления знаний XVIII века с сегодняшним уровнем науки. Кроме того, существуют еще богатейшие возможности в пластической трактовке изображения. Ирония может заключаться в самом стиле рисунка. Такие иллюстрации, разряжающие напряжение, должны выполнять и прямую информационную функцию — быть содержательными, научными и органически входить в поэтическую систему книги.

Сейчас мы еще не можем реально говорить об издании массовой книги с тоновыми изображениями. Это ограничивает возможности создания научно-популярной книги без участия художника-графика, иллюстрированной, например, только фотографиями. Но поставить этот вопрос необходимо, так как, по крайней мере в некоторых изданиях, такое решение оформления может быть осуществлено.

Наука имеет свое хорошо документированное изобразительное прошлое и бесконечно богатое разными документальными изображениями настоящее. Предвидимое будущее науки реализуется сейчас в лабораториях ученых, в кабинетах инженеров и изобретателей. Оно также документировано проектами, фотографиями, эскизами будущих конструкций, гипотетическими моделями явлений и т. д.

Наука — составная часть человеческой культуры. Эмоциональное содержание научных проблем реализуется в изобразительном искусстве так же, как и другие стороны духовной жизни человечества.

Таким образом, и конкретно-вещественная сторона науки, и ее философско-поэтическая сторона в равной степени документированы изобразительным материалом. Выстраивая документальный материал в зрительные ряды, как режиссер монтирует кадры в кинофильме, можно создать метафоры, столь же глубоко раскрывающие смысл явления, как и оригинальные композиции художника.

Следовательно, дело стоит лишь за достаточно эрудированным, обладающим фантазией и широтой мышления художником-оформителем и сценаристом книги, который бы собрал нужный для данной темы материал, сопоставил его в макете книги и связал ассоциации, аналогии, метафоры, возникающие по поводу авторского изложения научной проблемы, с известным ему документальным материалом из области искусства.

Весь этот разнохарактерный материал требует ясной и стройной организации. Практика показала, что этого лучше всего добивается дизайн. Модульность в конструировании макета книги исключает произвольное декоративное решение от разворота к развороту. Предопределенность места и размера иллюстраций создает нейтральный фон, максимально выделяющий сообщение.

Конструктор книги всегда думает о том, как верно направить внимание читателя, как, используя различные системы верстки, графических акцентов,

32, 33
А. Троянкер
Развороты.
Сборник «Дары моря». М., «Экономика», 1968

34
Н. Калинин
Иллюстрация. Муравей. Сборник «Звездная книга». 1963. Не издано.

35
Н. Калинин
Иллюстрация. Улитка. Сборник «Звездная книга». 1963. Не издано.

32

64

морская бухгалтерия

65

Br
Ca
Крым
100000
Ca
Br
180–200

Развиваясь, морские существа все больше нуждались в защите от разнообразных внешних влияний. Прочные панцири и раковины, которые морские животные строят из кальция, служат хорошей защитой. Скапливаясь на дне морей, эти раковины за десятки миллионов лет сложили толщи соединений кальция, которые и были началом образования известняков. Морская вода богата также бромом. Почти все запасы брома на земле находятся в Мировом океане. Ежегодная добыча брома составляет около 100 000 тонн. Известны морские организмы с высоким содержанием бромистых соединений, такие, как губки, моллюски, кораллы, но они промышленного интереса не представляют. Более рационально получать бром из калийных и магнезиальных солей, отложения которых образовались в прошлые геологические эпохи в результате испарения морской воды.
В Советском Союзе бром добывался Красноперекопским заводом, работавшим на сырье соленых озер Крыма. В 1959 году после истощения запасов брома в озерах, расположенных вблизи завода, были начаты большие работы по созданию крупной химической промышленности, использующей рассолы Сивашского залива.
Сиваш сообщается с Азовским морем узкими протоками, поэтому нет нужды в сооружении каналов. Это редкий пример естественного соединения моря и озера. На сырье Сивашского озера, содержащего 180—200 граммов брома в одном кубометре воды, намечается строительство завода.
В настоящее время проблема извлечения из морской воды поваренной соли, магния, брома, калия, сульфата натрия решена технически и экономически.
На очереди извлечение редких и рассеянных элементов, в частности золота и урана. Запасы золота в Мировом океане определяются в 8—10 миллионов тонн против 33—35 тысяч тонн, разведанных на суше (без СССР). Современная добыча золота странами капиталистического мира превысила 1000 тонн в год. Через 20—25 лет сухопутные месторождения золота будут отработаны и единственным источником добычи золота будет Мировой океан.
Эта проблема к 2000 году должна быть решена.
Добычей урана из морской воды занимается Англия. Научные исследования в этом направлении ведутся и в США.

33

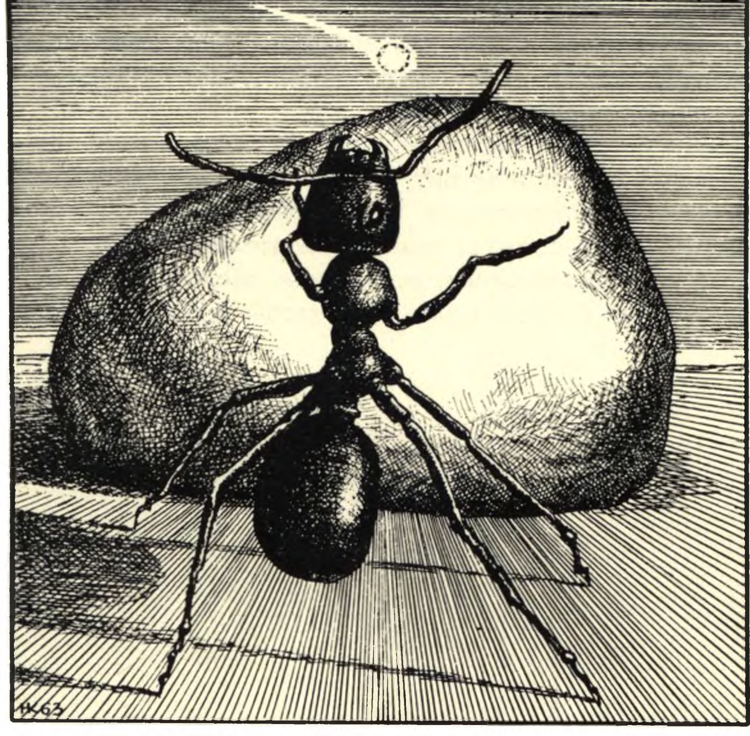




35



34



провести его через лабиринт текста, показав все наиболее важное и необходимое для запоминания. Он расставляет по книге как бы «дорожные знаки», которые говорят: «здесь остановись и подумай», «это не очень важно, хоть и интересно», «вернись еще раз к этому месту, когда закончишь путь» и т. д. Элементарным средством такой «регулировки движения» являются различные шрифтовые выделения, акцидентный набор, подчеркивания, организация рубрикации, использование цвета.

Однако такими «дорожными знаками» могут явиться и иллюстрации. Здесь возможно повторение в рисунке того, о чем уже сказано в тексте. Художник как бы подводит итог, заставляя читателя мысленно вернуться ко всему ходу изложения, резюмирует своей иллюстрацией главный смысл явления.

Иллюстрация-ремарка рядом с наиболее важной частью текста подчеркивает ценность сообщенной информации, ставит как бы восклицательный знак, «нотабене», говорит читателю, что здесь нужно концентрировать внимание, подумать, понять, запомнить.

Здесь возможно и использование выразительного знака — эмблемы, многократно повторяющейся и выполняющей функции колонтитула.

Развитие дизайна в оформлении нашей книги находится еще в самом зачатке. Неоспоримо, что ему принадлежит будущее. И прежде всего рациональная система организации книги окажется применимой в изданиях научно-популярной литературы.

И все же, как ни привлекательна стройная элегантность дизайна, нельзя утверждать, что это единственно верный путь оформления научно-популярной книги. Не менее интересна книга-игра, богатая импровизированными находками, полная вдохновенной эксцентрики, выдумки.

Вообще нелепо регламентировать художественную идею, ограничивать ее какой-либо одной системой.

Ценность любой системы — прежде всего смысловая. Насколько она помогает художнику и автору ввести читателя в новый, значительный мир. Уже простое перелистывание, первое знакомство с книгой, беглый просмотр иллюстраций должны сказать читателю о том, что он имеет дело с чем-то новым, увлекательным, необычным, заслуживающим уважения, внимания, что мир этой книги стоит того, чтобы в него войти.

2

ЗАМЕТКИ О КНИГАХ

ГОД РУСТАВЕЛИ

Несомненно, для большинства наших современников поэма Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» зримо предстает в образах, созданных иллюстрациями С. Кобуладзе, И. Тоидзе, М. Зичи. Несколько менее, но тоже достаточно хорошо известны иллюстрации Л. Гудиашвили, Т. Абакелия. Работы эти, исключая Зичи, относятся к середине 30-х годов (рисунки Зичи датируются 1888 годом, но и они нашли широкое распространение в изданиях этого периода).

В произведениях С. Кобуладзе и И. Тоидзе наиболее четко проявились основные принципы иллюстрирования — в создании художественного образа, раскрытии сюжета — сложившиеся в советской графике в 30-е годы; в историю книжной графики Грузии иллюстрации к Руставели, созданные в этот период, вошли как явление значительное, как определенный этап ее развития.

Не вдаваясь в художественную оценку работ Кобуладзе, Гудиашвили, Тоидзе и Абакелия, в своеобразие того или иного цикла, следует сказать, что тема Руставели решалась всеми художниками прежде всего серией иллюстраций. Иллюстрация рождалась в некотором обособлении от книги в целом как определенного художественного организма. Отсюда и известная станковость листов: они хорошо смотрятся и вне книги — в экспозиции музеев, их можно поместить в любое графически нейтрально оформленное издание.

В 1966 году в связи с 800-летним юбилеем Руставели было выпущено около двенадцати изданий поэмы на грузинском, русском и других языках. Все издания (исключая выпущенное в Киеве) вышли в оформлении художников Грузии. Из них только в двух мы видим новые иллюстрации — художников Л. Цуцкиридзе и отчасти Л. Гудиашвили. В остальных повторяются работы 30-х годов или воспроизводятся миниатюры Мамуки Тавкарашвили (XVII в.). Не следует, однако, сравнивая издания 30-х годов и 1966 года, видеть разницу лишь в количестве или даже в качестве циклов иллюстраций.

В изданиях 1966 года появился принципиально новый момент: главным в решении темы Руставели стала сама книга. И хотя ни в одной из этих книг художественные принципы решения не доведены до конца (в каждой из них так или иначе нарушается строй книги), издания Руставели еще раз свидетельствуют о характерном для последних лет стремлении к определенности графического решения книги в целом. Книги Руставели 1966 года яснее определили пути, по которым идут художники в поисках этого решения. Прежде всего обращение к национальному наследию — к богатым традициям высокохудожественной рукописной книги (грузинская печатная книга не отмечена чертами и столь яркого своеобразия и столь высокой культуры). Художников привлекает естественность слияния каллиграфии и орнамента, они видят свою задачу и в создании определенного эмоционального подтекста в оформлении.

Издательство «Сабчота Сакартвело» выпустило два издания «Витязя в тигровой шкуре» — одно в оформлении Г. Очиаури, другое — Т. Самсонадзе и Д. Нодия. Художниками исполнено все внешнее оформление: суперобложка, переплет, титул и авантитул, а в книге Нодия и Самсонадзе — еще и форзацы. И в той и другой книгах

36



36
Т. Самсонадзе и Д. Нодия
Суперобложка. Ш. Руставели. «Витязь в тигровой шкуре». Тбилиси, «Сабчота Сакартвело», 1966 (на груз. яз.)

текст идет в обрамлении орнамента, орнаментальны заставки и концовки глав. Орнамент на всем протяжении издания как бы аккомпанирует тексту.

Принцип размещения декоративных элементов на внешних полях книги восходит, возможно,



стилизованные звери, образы которых мы встречаем в народной деревянной резьбе, чеканке, игрушках, — все это трансформируется в орнамент и вместе с ним входит в книгу.

Г. Очиаури ** один из первых грузинских художников, начавший (в середине 50-х годов) строить оформление книг на мотивах народного искусства. Сейчас в манере Очиаури, по сравнению с его первыми работами, мы видим эти истоки уже глубоко претворенными, переплавленными в особый, отличающийся изысканностью стиль. В орнаментальном оформлении Очиаури можно видеть спроецированные на плоскость, лишенные фактурной материальности элементы деревянной резьбы. Ритм разбросанных по плоскости как бы незатейливых кружков, «случайных» черточек, стилизованных ликов Луны, Солнца — неприметен; ровна, без экспрессивных акцентов линия, но в ее медлительной импульсивности — ощущение живой линии орнамента.

Здесь не простое переведение резьбы в графику — это сложная трансформация, когда один вид искусства обогащает другой.

Страницы красиво решены в цвете: текст набора и светло-коричневый (имитирующий золото рукописей) орнамент. Лучше смотрятся те развороты, где не встречаются заставки и концовки — к рукописям «Витязя в тигровой шкуре» XVII века *, где каллиграфия текста сочетается с орнаментальным узором полей. Но сами орнаменты отнюдь не сводятся к воспроизведению того, что мы видим в рукописной книге. Различные фольклорные мотивы — лики Солнца, Луны,

37
Г. Очиаури
Суперобложка. Ш. Руставели. «Витязь в тигровой шкуре». Тбилиси, «Сабчота Сакартвело», 1966 (на груз. яз.)

38
Г. Очиаури
Разворот. Ш. Руставели. «Витязь в тигровой шкуре». Тбилиси, «Сабчота Сакартвело», 1966 (на груз. яз.)

* Рукопись № 54, 1680 г., исполненная Бегтабегом Таниашвили, или рукопись № 2074 — обе в Институте рукописей Грузии.

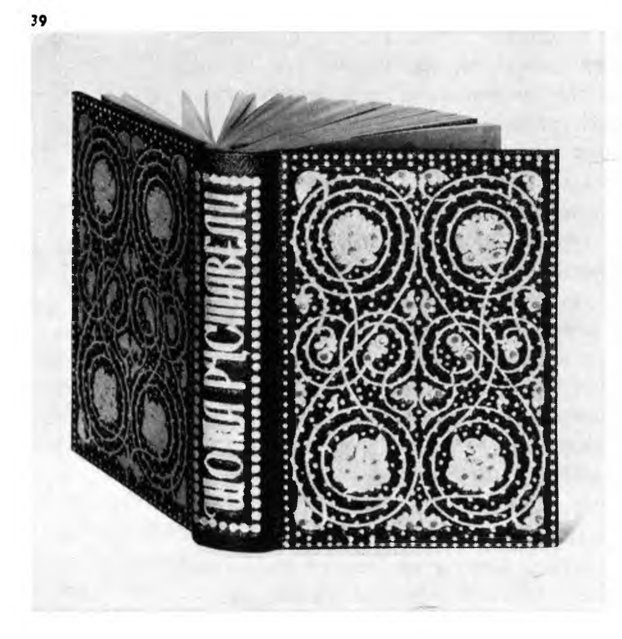
** В 1963 г. издательством «Сабчота Сакартвело» в небольшом формате и в оформлении Г. Очиаури был издан «Витязь в тигровой шкуре». Книга, несмотря на скромность своего полиграфического оформления, была удачна. Принципы этого оформления художник развивает в издании 1966 г.

39
Переплет. Ш. Руставели. «Витязь в тигровой шкуре». Тбилиси, «Ганатлеба», 1966

40
Л. Гудиашвили Суперобложка. Ш. Руставели. «Витязь в тигровой шкуре». Тбилиси, «Сабчота Сакартвело», 1966 (на груз. яз.)

их столкновение перегружает полосы. Оформление Очиаури сопровождает поэму более косвенно, зато и менее диктаторски, оно воздействует на читателя своим характером, рождает ощущение эпичности и народности. И именно потому, что в книге есть особый эмоциональный

39



40



строй, ему мешают миниатюры Мамуки Тавкарашвили (этими миниатюрами была украшена рукопись «Витязя в тигровой шкуре» 1646 года). Помещенные в конце книги, они смотрятся как самостоятельный альбом, как самостоятельная книга в книге.

Издание в декоративном оформлении Самсонадзе и Д. Нодия в принципе своего решения — заставки, оформление полей, да и в выборе мотивов (хотя и других, но из того же наследия декоративно-народного искусства) — сходно с решением проанализированной выше книги.

Линии узора более остры, экспрессивны, звери (своим изяществом напоминающие или образы чеканки, или газелей восточных миниатюр) в порывистых движениях. Но все подчинено определенному ритму вертикальных тяг, перебитых своеобразными медальонами; экспрессия замкнута границами орнамента.

Книга украшена иллюстрациями Кобуладзе. Они исполнены в одном тоне с орнаментальным оформлением — в этом проявилась определенная забота о единстве книги. Но напряженный характер декоративного оформления не созвучен монументально величественному стилю иллюстраций. Или то или другое!

Иллюстрации Кобуладзе — чаще чем какие-либо другие — переиздавались в книгах 1966 года (да и в более ранних); они прекрасно смотрятся и сейчас. Все дело в том, что художественное оформление приобрело иное значение — стало основой эмоционального решения книги.

И это оформление и решение Очиаури не затрагивают вопросов конструктивного решения книги. Забудем на минуту о заставках, концовках, орнаментах — и перед нами обычная стандартная книга *. Поиски типа издания идут в пределах возможностей традиционного оформительского искусства.

Некая двойственность решения, несоединимость всех элементов книги касаются и других изданий, решенных в другой манере.

Поэма «Витязь в тигровой шкуре» — один из великих памятников национальной культуры — такова мысль, положенная в основу оформления книги, выпущенной издательством «Ганатлеба». Это книга-сувенир, маленького ($70 \times 84\ ^1/_{64}$) фор-

*
Интересно в связи с этим вспомнить «Песнь об Арсене» («Накадули», 1968), созданную А. Бандзеладзе, — именно созданную, так как художником были исполнены не только иллюстрации и оформление, но и полосы набора. Возможно, подобное решение очень прямолинейно, допустимо при уникальных изданиях, но вызвано оно серьезными раздумьями о преодолении книжных стандартов.

мата, в картонной папочке, наиболее тщательно среди прочих изданий исполнена полиграфически.

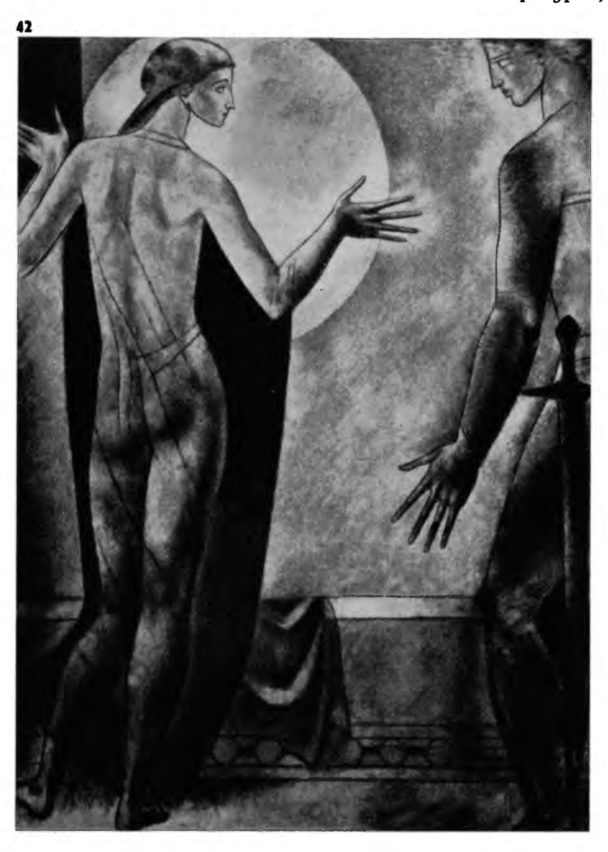
В качестве заставок и концовок воспроизводятся памятники древнегрузинского искусства (детали колонн, алтарных преград, отдельные фигуры-

41



41
Л. Цуцкиридзе
Суперобложка. М., «Художественная литература», 1966

42



42
Л. Цуцкиридзе
Иллюстрация. Ш. Руставели. «Витязь в тигровой шкуре». М., «Художественная литература», 1966

рельефы святых). Диапазон их очень широк — от античного периода до поры зрелого средневековья. Даны эти детали в обтравку голубоватым дуплексом на белом фоне — своеобразный фотомонтаж, сюжетно они не связаны с содержанием глав. На ледерине переплета золотым тиснением даны мотивы средневековой чеканки. Оформитель (фамилия не указана) настраивает читателя на очень конкретное, даже археологически вещественное восприятие поэмы, не связанное с иллюстрациями Кобуладзе (а между тем в этом издании работы Кобуладзе, будучи уменьшенными во много раз, ничего не потеряли в своей монументальности и величественности).

Книга с иллюстрациями Гудиашвили вышла в издательстве «Сабчота Сакартвело» (формат 70×90 ¹/₃₂). В самом понимании художником плоскости изображения как определенной плоскости книжного листа, в орнаментально-декоративной природе его линий заключено органическое единение художника с книгой. А между тем работы Гудиашвили оказались в ней в некой изоляции.

Каждая иллюстрация идет в сопровождении объясняющей событие цитаты (более мелким нежели основной набор кеглем). Этим они обособляются от основного текста в книге: рождается еще один, самостоятельный ряд, ряд иллюстративный. Не вяжутся иллюстрации и с заставками, данными и в другом тоне и в другой манере. Стиль Гудиашвили, характер его линий очень индивидуальны, и всякое соседство с другой манерой (даже независимо от ее художественных достоинств) невозможно.

Издание это имеет и ряд достоинств — хорошо сочетаются формат книги, ее объем, мягкий переплет, пропорциональная полоса набора, кегль шрифта — все очень просто, спокойно. Наряден красиво построенный, декоративно выразительный супер книги — портрет Руставели.

В книге, вышедшей в Москве в издательстве «Художественная литература», главное — иллюстрации Л. Цуцкиридзе; оформление почти нейтрально — все подчинено иллюстрациям. Как и работы 30-х годов — это развернутая серия рисунков (13 иллюстраций), посвященная основным событиям, главным героям.

Обращение Цуцкиридзе к иллюстрированию Руставели не неожиданно. Цуцкиридзе привлекают книги эпического, героически-романтического характера: вспомним хотя бы такие его работы, как книга Важа Пшавелы «Алуда Кетелаури» («Накадули», 1961) или Х. Берулава «Сказание о рождении Тбилиси» («Накадули», 1964). Иллюстрации к Руставели, по сравнению с более ранними работами художника, лаконичнее, строже. Обычно две — редко три фигуры занимают почти все поле листа. Ритм движений, пластическое соотношение фигур — основа композиции; художник стремится к уравновешенности (независимо от динамичности представленной сцены), замкнутости в построении листа. Смысл, конкретность изображаемого момента прежде всего и главным образом выражены движением, жестом, пластическим строем композиции (мы можем точно указать строфу, которой посвящено то или иное изображение).

И вместе с тем иллюстрации Цуцкиридзе носят характер несколько отвлеченный (почти всегда нейтральный фон — только плоскость и фигуры, типаж мало индивидуализирован), в них есть моменты символики, аллегории — так, круглый диск, символ Солнца — постоянный эпитет Нестан.

Стиль Цуцкиридзе формируется в отборе и освоении традиций национального и мирового искусства. Художник как бы заведомо ограничил себя условным кругом приемов, все время варьируя которые он стремится утвердить свое своеобразие. Но на примере иллюстраций к Руставели мы видим уже и некоторую скованность художника, что ведет подчас к монотонности (это и в построении композиции, и в эмоциональном звучании отдельных иллюстраций).

Книги, здесь рассмотренные, различны в своих индивидуальных художественных решениях, но некоторые черты, связанные с трактовкой темы Руставели, общи для большинства из них.

В образе книги «Витязь в тигровой шкуре» усиливается момент конкретно-исторический. Вспомним издание «Ганатлеба» или тот факт, что миниатюры Мамуки Тавкарашвили именно в книгах 1966 года особенно широко воспроизводились. Во многом этим обусловливается и обращение к народному национальному искусству при создании книг Руставели.

Вместе с тем в изданиях 1966 года можно видеть, хотя и робкое, стремление раскрыть многоплановость содержания поэмы: ассоциации с народной символикой, сопоставление с классическими памятниками искусства и другие моменты — все это дает почувствовать сложность мира Руставели.

К. Глонти

«ПИКОВАЯ ДАМА» Г. Д. ЕПИФАНОВА

Приступая к работе над иллюстрациями к повести «Пиковая дама», Геннадий Дмитриевич Епифанов отчетливо представлял себе всю трудность задачи. Пушкин многогранен. За каждой строкой видится емкий зрительный образ, каждую фразу можно иллюстрировать. Нужно выбрать из этого огромнейшего материала основное, решить сюжетные сцены, передать атмосферу времени, тот аромат эпохи, который выражается в еле уловимых мелочах, в каких-то непривычных для нас деталях, в характере повествования, в стиле изложения мыслей.

Началась долгая и кропотливая работа. Художник обдумывал основные композиционные узлы, мысленно компоновал, делал первый вариант макета и, разумеется, без конца ходил по городу, отыскивая старые особняки, интересные узоры решеток, чудом сохранившиеся ворота садовых оград. Часто художник делал небольшие зарисовки в блокноте, а еще чаще просто смотрел, стараясь представить, каким же был Петербург раньше, в те времена, когда жили и действовали герои повествования. Он стремился «вжиться» в атмосферу, посмотреть на петербургские пейзажи глазами человека пушкинской поры, зримо почувствовать эпоху в целом и в деталях. В работе еще много было неясного. Но одно было бесспорным. Петербург — это не только фон. Он должен активно войти в серию иллюстраций, создать настроение, воплотить в себе дух эпохи.

В альбоме художника становится все больше зарисовок. Иногда один и тот же мотив повторяется десятки раз — немного меняется освещение, ракурс, цвет. Так, мы знаем несколько видов Смольного монастыря, Невы и т. д. Каждой гравюре предшествовали десятки эскизов, прежде чем началась работа непосредственно в материале.

Епифанов считает, что для наиболее точного выражения замысла необходима серьезная работа над эскизами, поиск наиболее точной формы, соответствующей стилевым особенностям языка писателя.

Вспомним, как начинается повесть: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». Дальше следует сжатый и предельно лаконичный рассказ, характеризующий участников этой сцены, их настроения. Гравюра-заставка, казалось бы, говорит о другом. В ней нет сюжетного рас-

43



сказа, нет жанровой сценки. Это Петербург, холодная и пустынная петербургская ночь. Так начинается в книге тема Петербурга. Она то звучит как основная мелодия (преимущественно в заставках), то отступает на второй план, но присутствует всегда, и, может быть, именно она помогает создать настроение тревоги, неустроенности и беспокойства.

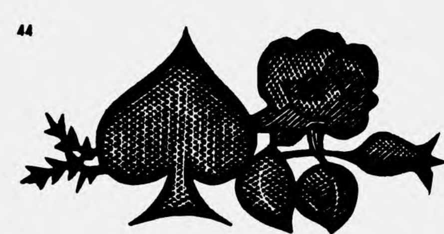
Одна из лучших иллюстраций в книге — заставка к четвертой главе — вид на Зимний дворец. Исчезли все кокетливые колоннады барокко, многочисленные скульптурные украшения. За снежной пеленой еле-еле вырисовывается геометрический объем дворца и арка корпуса Адмиралтейства. За незыблемым спокойствием, за тишиной, которая пронизывает всю гравюру, опять угадывается чувство одиночества и заброшенности, на которое обречены многие в этом прекрасном и неуютном городе.

Близкие тексту по своему настроению гравюры Епифанова очень тонко, ненавязчиво помогают читателю войти в атмосферу пушкинского Петербурга.

В страничных иллюстрациях художник дает сюжетные сцены. Он показывает встречу Лизы и Германа, сцену в спальне у старой графини, Германа на фоне заснеженного холодного петербургского пейзажа. Иллюстрации хорошо введены в книгу, продуманы, строго построены, логически обоснованы. Может быть, им не хватает пушкинской непосредственности, легкости. Об этом можно спорить. Но мы должны признать за художником право выбора определенного и наиболее близкого ему аспекта, индивидуальной точки зрения на писателя, на литературное произведение, на эпоху в целом.

Книга Епифанова выдержана строго и точно именно в том ключе, в каком задумал ее художник. Когда перелистываешь страницы, поражаешься тончайшему мастерству, ювелирной от-

44



43
Г. Епифанов
Переплет. М.—Л., «Художественная литература», 1966

44
Виньетка (гравюра на дереве)

45
Иллюстрация к I главе (гравюра на дереве)

45



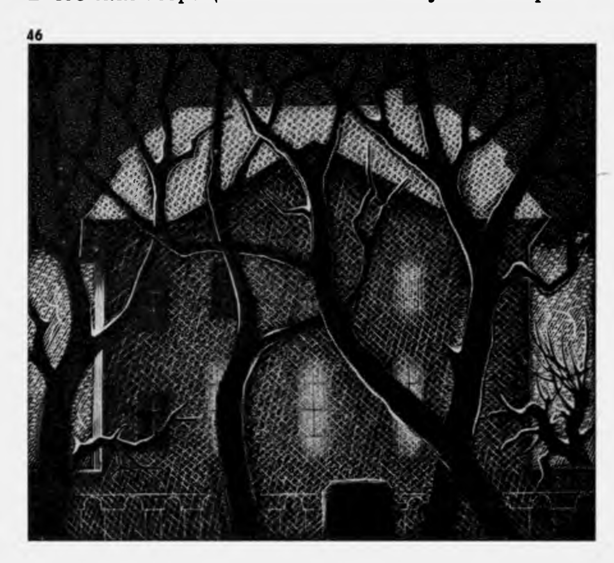
делке каждой детали гравюры. Епифанов считает ксилографию самой органичной формой для печати, для книги. Продолжая развивать традиции классической гравюры, художник доводит технику гравирования до необычайного мастерства. В его иллюстрациях тончайшая паутина штрихов

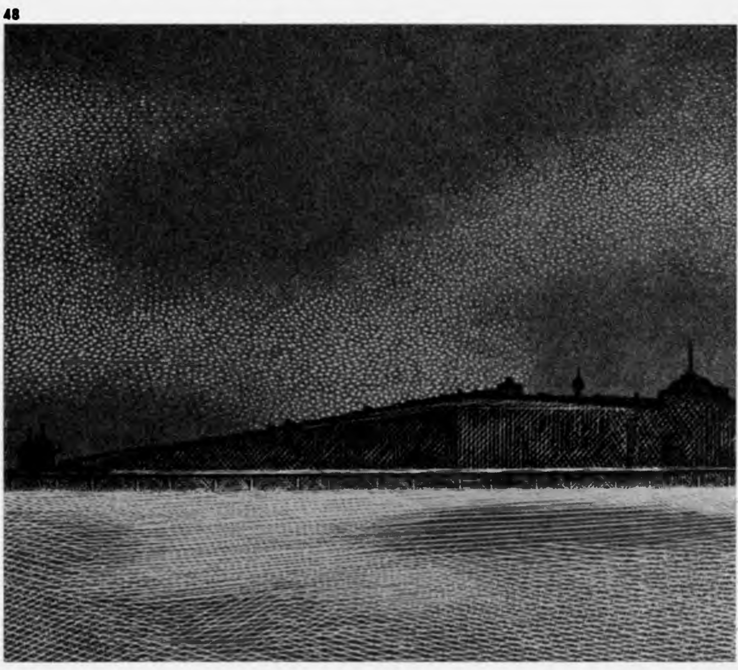


46
Заставка к II главе (гравюра на дереве)

47
Рисунок на шмуцтитуле к III главе (гравюра на дереве)

48
Заставка к IV главе (гравюра на дереве)





создает своеобразный, мерцающий, серебристый тон.

В «Пиковой даме» Епифанов применил технику цветной гравюры, к которой обращался и прежде. Так были выполнены, например, известные гравюры Епифанова к «Назидательным новеллам» Сервантеса еще в 30-е годы. Но в «Пиковой даме» нет романтической красочности этих иллюстраций. Черный цвет остается определяющим во всех гравюрах. Их сдержанная и в то же время напряженная красочная гамма соответствует Петербургу, настроению пушкинского текста.

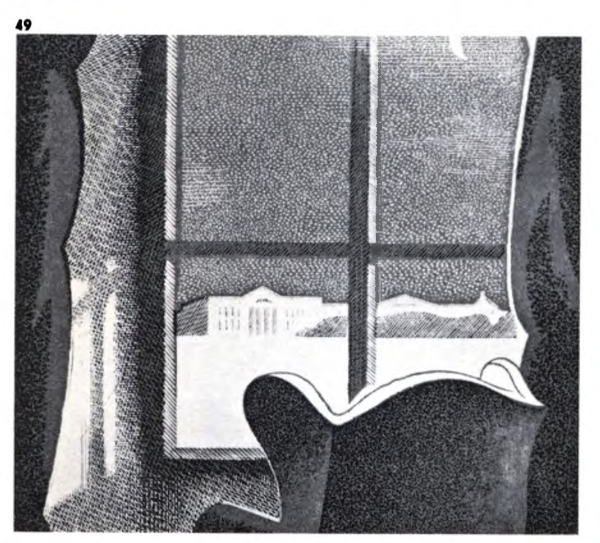
Гравюра во все лучшие для себя времена всегда была органично связана со шрифтом, печатью, книгой. Епифанов продолжает эту традицию, идущую из глубины веков и, кстати сказать, в наши дни тоже обязательную для каждого настоящего мастера. Повесть А. С. Пушкина, выпущенная в 1966 году Ленинградским отделением издательства «Художественная литература» с иллюстрациями Г. Д. Епифанова, — образец книжного искусства. И это прежде всего заслуга художника, который сам контролировал всю работу в процессе производства.

И в «Пиковой даме», и в предыдущих произведениях Епифанов проявил себе как художник, который умеет построить все издание от начала и до конца в едином стиле. В книге поражает четкий композиционный замысел. Художник внимательно продумывает все до мельчайших деталей, вплоть до выходных данных. Каждый графический и конструктивный момент, шрифт — все «работает» на содержание. Сразу же завязывается определенное конструктивное начало. В распределении иллюстративного материала прослеживается четкий ритм — вынесенная на шмуцтитул цифра, обозначающая главу, далее на отдельном листе небольшая гравюра к эпиграфу, заставка в сочетании с полосой набора и классически строго решенной буквицей, страничная иллюстрация и, наконец, изящная концовка. В следующей главе этот ритм сохраняется.

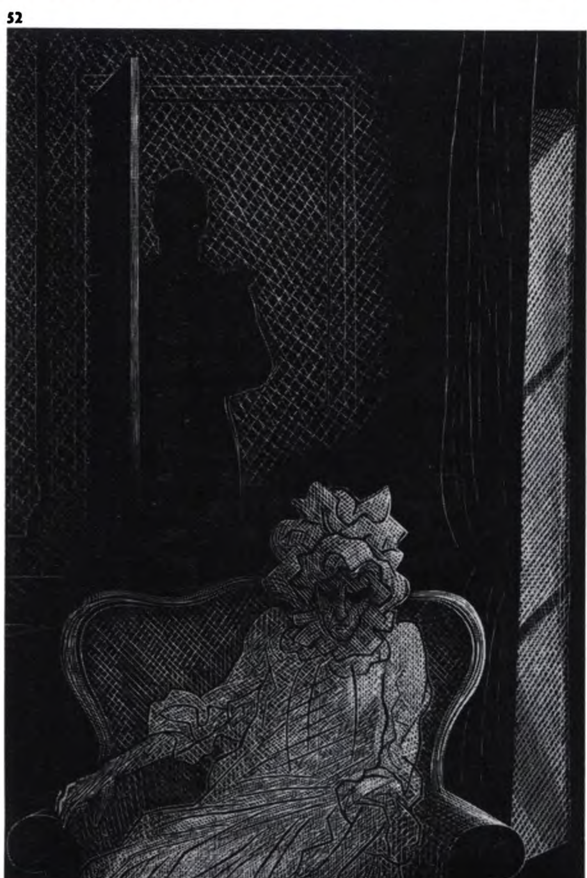
Работа над конструированием книги у Епифанова неразрывно связана с поиском художественного образа всего издания. Он стремится создать книгу от начала до конца цельную, по-настоящему художественную. Произведение большого искусства, образ, который на долгие годы остается в памяти и неразрывно связывается у читателя с определенным произведением литературы, — такова «Пиковая дама», оформленная Г. Д. Епифановым. Всей своей композицией, ритмическим строем и расположением полосы набора она напоминает эпоху, о которой рассказывается в тексте.

В книге Епифанова многое, если не все, определяет ее композиция. Вот почему художник так много работает над макетом, вот почему для него важно, чтобы каждая гравюра, каждый элемент оформления были точно на своем месте и звучали в едином ансамбле. Проблема единства

49



52



50



49
Заставка к III главе (гравюра на дереве)

50
Рисунок на шмуцтитуле к V главе (гравюра на дереве)

51
Заставка к V главе (гравюра на дереве)

52
Иллюстрация к III главе (гравюра на дереве)

51



всего книжного издания по-прежнему остается для нас проблемой. Вот почему так важно отметить и правильно оценить появление каждой книги, в которой сочетаются знания, художественный вкус и мастерство. А «Пиковую даму» А. С. Пушкина с гравюрами Г. Д. Епифанова, книгу изысканную, строгую и красивую, мы с полным основанием можем отнести именно к таким произведениям полиграфического искусства. В ленинградской графике последних лет это, несомненно, явление значительное и серьезное.

Н. Попова

ИЛЛЮСТРАЦИИ В. ГОРЯЕВА К «ПЕТЕРБУРГСКИМ ПОВЕСТЯМ» ГОГОЛЯ

Работа иллюстратора классики всегда сопряжена с риском. У всех нас есть уже свой Грибоедов или Гоголь, поэтому мы особенно строго судим о новой трактовке, принимаем или не принимаем ее, радуемся совпадению с привычным представлением о любимом произведении или удивляемся открытиям художника, счастливо совпадающим с тем, о чем мы, быть может, лишь догадывались. Основное, что привлекает в работе В. Горяева над «Петербургскими повестями» Гоголя — это наличие в ней острой и самостоятельной концепции, поэтического замысла; с ним можно спорить, но просто отмахнуться от него трудно, потому что он — оригинален.

Гоголю Петербург (особенно в первые годы по приезде из Нежина) виделся беспорядочным нагромождением, шевелящимся «от погребов до чердака» («Петербургские записки»); «кучей набросанных один на другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильности — этой безобразной кучей мод, парадов, чиновников, диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности...» («1834»). Огромными усилиями гения он вносил порядок гармонии и поэтического смысла в этот бедлам: магический акт художника, который не дает поглотить себя большому страшному городу только потому, что как бы воссоздает его, рождает заново в мире своей поэтической прозы.

Мы получили в наследство гоголевский Петербург, мир трагический и мир гениально упорядоченный стройной гармонией искусства. В этом мире образ автора царит незримо везде — это самое романтическое из творений Гоголя, самое личное. Судьба героев — Пискарева, Черткова, Башмачкина — по сути дела страдания, сомнения, лишения и искусы самого Гоголя. Поэтому замысел Горяева правомочен, смел, нов и вместе с тем в главном убедителен настолько, что кажется даже странным: почему до сих пор никому из иллюстраторов такое не пришло в голову?

Смел потому, что главным героем Горяев делает Гоголя.

Львиную долю внимания, главную силу творческого напряжения художник отдает повести, которую обычно не считают первостепенно важной; острое внимание — трагедии героя, который, согласно традиционному чтению Гоголя, даже не очень известен и популярен, если не считать зна-

53



53
С. Телингатер
Суперобложка с рисунком В. Горяева. М., «Художественная литература», 1966

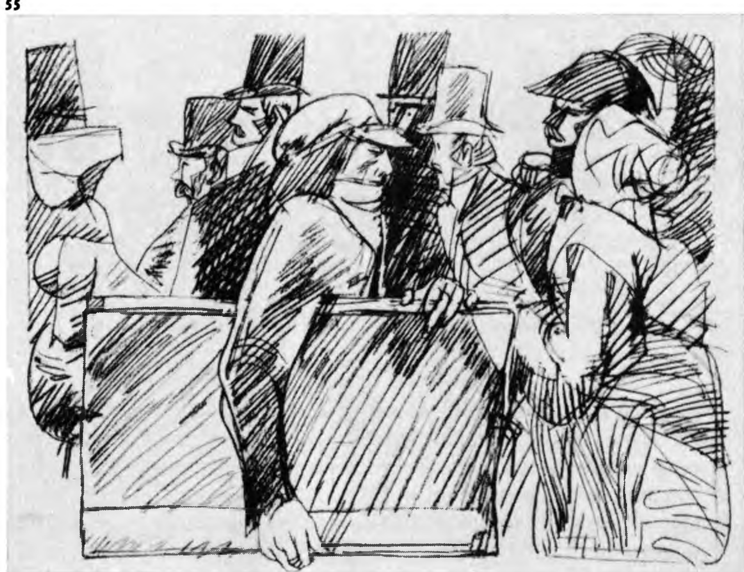
токов. Повесть эта — «Невский проспект», герой — художник Пискарев. Почему так? Очень скоро мы начинаем понимать, чем оправдан такой выбор.

Историю Пискарева, который поверил Невскому проспекту («О, не верьте этому Невскому проспекту!.. все обман, все мечта, все не то, что нам кажется» (стр. 72—73); принял мечту свою за «существенность», Горяев прочитывает как трагедию творческой жизни самого Гоголя. Пискарев, как-то ошарашенно прислонившийся к стене, под руку с хватом Пироговым; идущий за незнакомкой «робким и трепетным шагом» (стр. 20); преследующий ее «по следам прекрасных ножек, стараясь сам умерить быстроту своего шага, летевшего в такт сердца» (стр. 26); затем сидящий в своей комнате «как бедняк, нашедший бесценную жемчужину и тут же выронивший ее в море» (стр. 32); безумно грезящий о своей красавице в парах опиума; трагикоми-

54



55



54
Фронтиспис. Н. В. Гоголь. «Петербургские повести»

55
Рисунок на шмуцтитуле. «Невский проспект»

чески делающий ей роковое предложение; и, наконец, Пискарев, рушащийся в зверском самоубийстве, для Горяева не кто иной, как сам Гоголь. Со всей откровенностью придает он им сходные черты.

Открывая книгу, мы видим против титульного листа рисунок: нищая старуха склонилась в быстром движении, протянула вперед ладонь; красотка под зонтиком пытается заглянуть в лицо Гоголю. Но вперив глазки-точки вдаль и в глубь себя, сжав маленький рот под щеточкой усов, — бледное лицо без морщин, грустное отчужденное лицо Пьеро, — в цилиндре, в плаще Гоголь движется по Невскому. Похож ли он на свои известные прижизненные портреты? И да, и нет. Нет мягкой полуулыбочки моллеровского портрета, нет приятной улыбки молодого портрета Венецианова, нет Гоголя, позирующего для других. Ближе всего он к рисункам и этюдам Иванова, к тем поздним изображениям, которые делались не столько для фиксации черт писателя-друга, сколько для того, чтобы войти трагическим персонажем в ивановскую картину о пришествии Мессии.

Но и тут горяевский Гоголь иной, особенный, он не столько портрет писателя — автора книги, сколько герой «Петербургских повестей», их поэтический дух и душа. Потому и вынесен этот Гоголь на Невском на фронтиспис. А похож он более всего на безумного Пискарева: робкие бровки, скорбный маленький рот под щеточкой усов, белое лицо — скорбная маска Пьеро; и вставшие дыбом волосы, протянувшиеся далеко вверх и паутиной заткавшие всю поверхность листа, рассказывающего о безумии несчастного художника. Как видите, это одно лицо . . . (стр. 43).

В горяевских рисунках Пискарев шагает по улице, по роковому своему пути, в пересечениях динамических линейных конструкций. Летел по улицам влюбленный художник туда, где над мостом-арочкой маячил беглым росчерком ослепительный треугольник женской фигуры. Мы увидели его таким дважды — оба раза со спины. А потом, когда Пискарев уже перерезал себе горло бритвой и пронеслась перед нами водевильная буффонада Пирогова (как хорош он после порки в ликующей мазурке!) и кончилась повесть, снова перед нами та же фигура в темном плаще; тот же наклон головы в цилиндре, бледное лицо и щемящие душу глазки-точки. Герой идет нам навстречу. Так же, как и раньше, только теперь навстречу нам ломаются в пересечениях линии динамических конструкций; преодолевая тугое пространство, человек идет вперед. «Жертва безумной страсти» (стр. 51) Пискарев погиб, не стерпев противоречия между иллю-

зией и жизнью. А это Гоголь идет нам навстречу. «О, не верьте Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Все обман, все мечта, все не то, что нам кажется!..» (стр. 72—73).

56
Рисунок на развороте. «Невский проспект»

56



«Невский проспект» был написан в 1831—1834 гг., стало быть, начат еще на самой заре творчества, совсем молодым человеком, но уже пережившим Петербург как величайший абсурд, как колоссальное недоразумение для жаждущего гармонии художника. Пискарев не выдержал — погиб, для Гоголя мученический путь жизни и творчества только начинался.

В 1836 году он закнчил повесть «Нос».

Пушкин, напечатавший повесть в «Современнике», предусмотрительно назвал ее в предисловии шуткой. На деле гоголевский фарс таил в себе сатирическую силу.

Мир, где все скорее готовы поверить в то, что собственный нос может соскочить с места и разъезжать по городу в шинели и в мундире, чем усомниться в привычных формах бюрократического мироустройства. Вера в собственный рассудок куда слабее, чем в бюрократическую машину, которая есть основа мироздания и высшая реальность, основа основ, как бы ни была бессмысленна с точки зрения простого здравого смысла. По первому сигналу своего сознания, обнаружив пропажу, майор Ковалев бросается к обер-полицмейстеру.

Но иногда, когда сдвигается привычное «правдоподобие», бюрократическое мироздание становится обывателю страшным. Мечется по городу озверелый от страха майор Ковалев, ничего не может понять черный от страха цирюльник Иван Яковлевич, которому и маленького движеньица не сделать так, чтобы не заметил полицейский (см. иллюстрацию на стр. 85). Сумятица бессмысленного метания, в которой, однако, есть свой порядок абсурда, выразительно показана художником во фризообразных рисунках, изображающих людей на Невском (см. титул, а также иллюстрации на стр. 13, 16, 17).

В конце повести поставлен новый гоголевский портрет, на этот раз совсем иного свойства. Веселый Гоголь, умный Гоголь, он улыбается тонко и лукаво; часто мелькающая на портретах современников улыбка или полуулыбка здесь, у Горяева, как бы определилась, завершилась: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия...» (стр. 116). Это не Гоголь «Невского проспекта», не Гоголь Пискарева, это Гоголь, которого великая страсть к наблюдению и познанию делала сильным, веселым и даже радостным. Знали ведь современники и такого Гоголя! Это — Гоголь «Носа». Преобразившийся, но все тот же герой повестей, которому в зримом и насыщенном «подробнейшими подробностями» пространстве текста почти и не отведено автором места, — но по горяевскому замыслу первейшее в цикле рисунков лицо.

Затем мы читаем «Портрет» и смотрим иллюстрирующие его рисунки. И когда подходим к последнему листу, листу-итогу, который есть тоже портрет писателя, мы уже оказываемся приученными к такому порядку. Нас не удивляет, пожалуй, что Чарткову на рисунках Горяева мы так и не смогли заглянуть в лицо. И с магическим взглядом загадочного ростовщика художник тоже не пытался столкнуть нас. Мы готовы с этим смириться, потому что когда все уже позади, повесть закончена, мы вплотную встречаемся снова с самим Гоголем, с одним из лучших его портретов во всей серии (стр. 114).

Вместе с титульной заставкой к этой повести, где темнеется таинственно полуприкрытая белейшей простыней загадочно-непостижимая картина, он

как бы составляет изобразительное обрамление «Портрета». Запрокинув голову, подняв свечу на уровень глаз, он глядит на картину, для нас и здесь невидимую: «... или это была просто мечта, представшая только глазам.., утружденным долгим рассматриванием старинных картин?»


57 58
Иллюстрации. «Невский проспект»

57



58



(стр. 241). Но Гоголь — автор «Портрета» — смотрит на только что прочитанное нами со стороны, занятый своей несравненной «наукой выпытывания», с наивностью гения он весь захвачен изумлением перед чудесами жизни и творчества; и его мечта обретает объективную ценность великого искусства.

И, наконец, «Шинель».

Существует традиционная точка зрения на давно ставший нарицательным образ Акакия Акакиевича. В свое время, еще при жизни Гоголя, повесть стала как бы знаменем протеста против социального неравенства. С тех пор чаще всего образ Акакия Акакиевича понимался как воплощение «гуманизма сострадания» маленькому жалкому человеку.

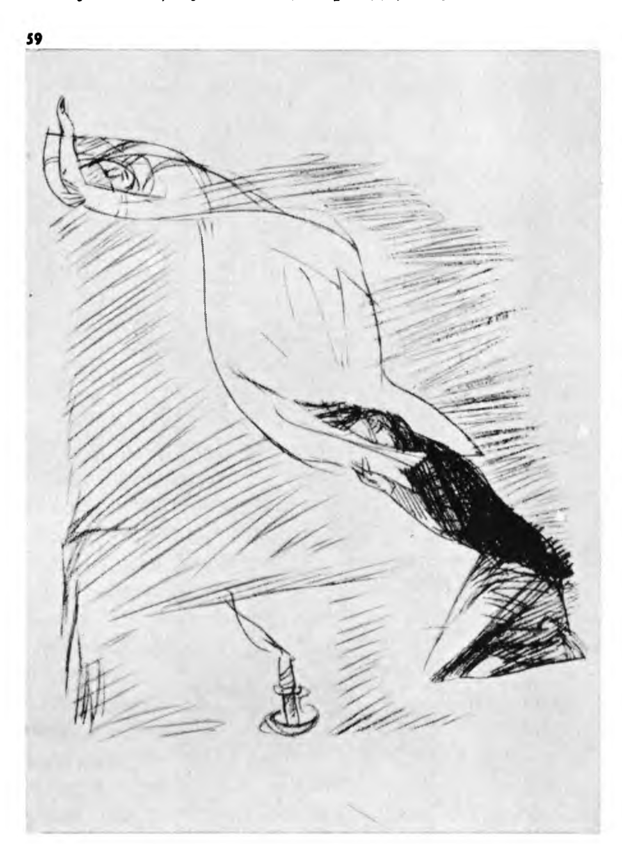
Трактовка этого образа Горяевым несколько иная. Сюита рисунков, посвященных чиновнику Башмачкину, дает яркий разворот образа, его рост; историю того, как из поистине жалкого существа, завернутого в лохмотья (стр. 228), рождается характер трагический; перед нами возникновение чувства собственного достоинства, которому не суждено жить. Чем оправдано такое понимание? Очевидно, чтением повести, так сказать, с конца, опорой на ее фантастический, однако очень важный Гоголю, финал. Акакий Акакиевич, превратившись в привидение с того света, берет реванш у «значительного лица». Это, думается, дало право художнику нарисовать Башмачкина иначе, чем мы к тому привыкли, как бы освобождая по мере развития повести образ от бытовой оболочки (иллюстрация на стр. 247 и др.).

Тем самым Башмачкин становится внутренне сродни автору; он не столько объект авторской жалости, видимый им извне, сколько комок живой боли, сгусток его — гоголевских — страхов, страданий, самолюбивых взлетов гордости и падений в горестном самоуничижении.

В этой связи особый интерес представляют два

рисунка из числа завершающих всю серию. Один из них — последний в книге — портрет писателя. Это человек, охваченный безысходным отчаянием. Как-то косо запахнувшись в шинель, с перекрученным и прижатым к губам воротником, он кутается, кутается (и правда, ему всегда было

59



60



59
Иллюстрация. «Невский проспект»

60
Концевая иллюстрация. «Невский проспект»

холодно в последние годы, ведь в поисках тепла Гоголь метался по Европе); слабый, жалкий, со слезами в глазах он здесь на грани безумия и гибели. Это как бы последняя глава в жизненной драме писателя. Однако в книге рисунок соотнесен именно с финалом «Шинели», с судьбой Акакия Акакиевича; Гоголь плачет здесь о нем и о себе — разом.

Другой рисунок представляет Акакия Акакиевича на смертном одре. Здесь он воплощение человеческого величия. Нет во всем цикле иллюстраций к «Петербургским повестям» образа более светлого, доброго, гуманного. Вот каким человек мог бы быть, если бы... Не нужно особенно напрягать воображение, чтобы снова узнать в нем гоголевские черты, может быть, отзвук некоторых ивановских набросков, правда, данный отдаленным, но явственным намеком.

Идея внутреннего поэтического единства «Петербургских повестей» — «Невского проспекта», «Носа», «Портрета», «Шинели», — которая, как видно, очень занимала Горяева, проводится в иллюстрациях последовательно и посредством целого комплекса художественных приемов. Главный из них — введение в цикл в качестве героя самого писателя. Но не только это.

Вот еще пример.

Завязался первый драматический узел книги: «...проникнутый разрывающей жалостью сидел он (Пискарев. — *Т. С.*) перед нагоревшей свечою... Один только огонь свечи просвечивал сквозь одолевавшие его грезы...» (стр. 32—33). Свеча на круглом ампирном столе с гнутыми ножками запоминается в этом рисунке уже потому, что цикл Горяева очень скуп на реквизит, на приметы стиля и эпохи. Перелистываем несколько страниц — свеча словно бы расплавилась в густом, иссеченном штрихами-грезами пространстве; а потом резко отдувает в сторону ее огонь на рисунке, где подобно призрачному пла-

мени ускользает прочь летучий призрак женщины, и Пискарев, пытаясь удержать его, припадает к воображаемым ногам; в сцене же самоубийства перед нами только подсвечник.
Мне кажется правильным, что нет свечи в «Носе». Свой гениальный гротеск-памфлет Гоголь построил иначе. Но ту же свечу встречаем снова — в черном подсвечнике, с наплывшим нагаром — в уже упоминавшемся рисунке, иллюстрирующем «Портрет», — в руке у Гоголя, помогающей «глазам.., утружденным долгим рассматриванием старинных картин» (стр. 214). Затем открываем первую страницу «Шинели»: свечка почти такая же, в глубоком подсвечнике, справа — нагар, словно бы поставил Гоголь свечу на стол и осветил первые строчки новой повести: «В департаменте.., но лучше не называть в каком департаменте...» Мы видим, как пишет при свече Акакий Акакиевич; как далее приобретает свеча несколько иной, занятно старомодный облик (штатив и свечка под колпачком абажура); за разворотом драмы Башмачкина мы затем о ней забываем. Но вот драма завершена, окончены и страхи, и судорожные взлеты. И на круглом столе, может быть, похожем на стол Пискарева, прямо и ровно горит свеча у изголовья покойника. «Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто в нем его никогда и не было» (стр. 264). Но огонь свечи все тот же, что и в начале книги, горит.
Мне кажется ценным, что этот мотив, проходящий сквозь книгу, никак не воспринимается навязчивым литературным символом. Каждый раз он оправдан житейски и композиционно, как нечто вполне естественное в числе других, скупо выбранных элементов антуража. Пожалуй, не лишним будет здесь прибавить, что ни разу свет свечи этой не бросает теней на стены, не порождает игры света и тени. Собственно графическая структура композиций Горяева обходится без светотени так же, как и духовный строй главных образов без внешних признаков поверхностного романтизма. Второго, небытового смысла этой детали можно и не заметить. Но, заметив, нельзя не прочесть, как знак эстафеты неистребимого духовного начала. Вероятно, Горяеву хотелось

61



62



61
Иллюстрация. «Нос»

62
Концевая иллюстрация. «Нос»

сказать, что неистребим в этом мире дух самозабвенного подвижнического творчества так же, как и дух человечности.

Очевидно, чтобы акцентировать эту важную мысль, Горяев ввел еще один персонаж, приобретший в системе цикла существенный смысл.

63



63
Иллюстрация. «Портрет»

Рисунок на титульном листе «Невского проспекта» вобрал в себя многое. На первом плане тут шагающий по улице художник с громоздкой папкой под мышкой. Глубоко надвинув картуз с козырьком, с длинными до плеч волосами, с прикрытыми глазами, он движется вперед как сомнамбула, не воспринимая ничего вокруг, хотя его теснят со всех сторон люди в цилиндрах, офицеры, женщины. Композиция далека по своей интонации от жанровой. Она как проект памятника неизвестному художнику, преданность которого искусству — несгибаема. Таково начало книги. А затем, когда уже рухнул в самоубийстве художник Пискарев и, предав искусство, окончил дни свои Чартков, снова перед нами Невский. Теперь мы видим больше, чем вначале, словно раздвинулись рамки кадра: сани с лошадью, старик, баба, замерзшие чиновники; это Невский в другое время дня, может быть, в другую погоду. Но такой же бесстрастной походкой фанатика, в том же картузе и с той же папкой под мышкой шагает неизвестный художник. Он жив, идет по Невскому. Может быть, только в вечные рисовальные классы Академии художеств? Этого мы не знаем. Но нет сомнения, что он остался верен себе.

Забота о реализации этого поэтического замысла преображает и самую манеру рисования Горяева, казалось бы, давно установившуюся. Штрих в этой работе у него чуток и строг. Строг потому, что здесь художник почти не позволяет себе с легкомысленным артистизмом отвлекаться на второстепенности, зацепляться за острые курьезы в мгновенных наблюдениях зрелища жизни, ибо все время неотступно занят главным делом. Чуток потому, что обнаруживает (в такой степени у Горяева это едва ли не впервые) способность быть, если можно так выразиться, метафоричным. Нигде не «причесывая» форму отдельного предмета ради создания элементарной иллюзии предметности, штрих Горяева свободен, словно бы эскизно небрежен, казалось бы внешне причудлив, но на деле же во всех лучших композициях осмысленно точен. То сгущаясь суровой плотностью в перекрестных плетениях до грозной черноты, то плетя легкую колеблющуюся паутину, то образуя ровную, бесстрастно разлинованную неподвижную поверхность, то организуя пространство наметкой граней и углов, он стремится быть адекватным поэтическому мотиву. Метель штрихов, образующая метафору бреда Пискарева, во всем отлична от ритма штриховой структуры реквиема Акакию Акакиевичу, как веселый кудрявый штрих мазурки Пирогова полярен тяжкой сумятице каких-то судорожных перечеркиваний листа в последнем скорбном портрете Гоголя. Внутренний динамизм поэтики «Повестей» Горяев настойчиво стремится метафорически выразить интонацией и фактурой своего подвижного, чуткого рисования.

В лучших из листов этой серии мастерство художника выступает в своей зрелости.

Иллюстрировал Горяев за свою творческую жизнь в общем очень много. Многочисленные журнальные рисунки, графические новеллы сатирического или лирико-юмористического плана по своему характеру были близки к иллюстрациям, иллюстрации — к натурным рисункам.

Рисунки Горяева издавна отличало обаяние на-

турного или как бы натурного наблюдения, острота и неожиданность характерных деталей, свежесть и артистизм композиционных решений. «... Художника всегда останавливает чувство удивления перед необычным. Неожиданность ситуаций, специфические особенности поведения и

64



65



64
Иллюстрация. «Шинель»

65
Концевая иллюстрация. «Шинель»

жестов людей, странности архитектуры и пейзажа — вот, что вызывает жажду изображать, запечатлеть и передать свое впечатление другим». Так писал Горяев в 1959 году в небольшом предисловии к каталогу выставки «Американцы у себя дома». И в значительной мере таким было его творческое кредо многие годы. Так были сделаны многие иллюстрации, таковы его американские, парижские, цейлонские серии. Большие станковые листы, сделанные на основе этих работ, были теми же блистательными ироничными журналистскими зарисовками. Умение Горяева мобилизоваться мгновенно, рисовать с натуры молниеносно, не теряясь, но, напротив, возбуждаясь творчески перед лицом беспрестанно меняющейся и ускользающей натуры — поистине виртуозно. Недаром горяевский прием зарисовки-наброска, вбирающего в себя единым духом как мгновенное, но острое зрелище, характерное, примечательное и иронически его демонстрирующего, можно сказать, породил за последние годы даже целое направление молодых рисовальщиков-иллюстраторов и журналистов.

Но сам Горяев уже не первый год искал другого. Им все более начинает руководить теперь не «чувство удивления перед необычным», не интерес к неожиданностям и странностям, а нечто иное. С одной стороны, в своих станковых темперах он ищет монументальности форм, решений, при которых натура выступала бы в своих наиболее устойчивых, а не случайных и не преходящих чертах; отсюда и тяга к фреске. В станковых работах этот поиск сочетался с нарочитым, как видно, отказом от литературного сюжета, от лирико-юмористического или иронического рассказа. С другой стороны — желание иллюстрировать иначе, чем в свое время «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна».

Горяев поставил перед собой очень серьезную и совсем новую для него задачу: воплотить в се-

рии иллюстраций духовную суть такого сложного по своему интеллектуальному и эмоциональному материалу произведения, как «Петербургские повести».

Очевидно, что прежний метод тут был непригоден. Сказать, что в новой работе все удалось в равной мере, было бы, на мой взгляд, ненужным преувеличением. Есть довольно много листов в гоголевском цикле, которые мне кажутся даже довольно слабыми; таких, где сказываются минусы натурного метода, где реминисценции неких остроумных, однако внутренне незначительных композиций-зарисовок идут вразрез с общей идеей горяевского «сценария» и новыми для него приемами одухотворенного, романтически окрыленного рисования. Наряду с удачными рисунками чисто юмористического плана, которые здесь тоже очень нужны (как, например, уже упоминавшаяся мазурка Пирогова), есть слабые и даже несколько банальные бытовые сцены среди иллюстраций и к «Портрету», и к «Носу», и к «Шинели». Некоторые из них довольно остроумно «спасаются» изящным подражанием современникам Гоголя — Федотову и даже Брюллову. Иные же огорчают ничем не оправданной поверхносностью.

Дело не в том, что эти рисунки плохи, но они решены в ином принципе, нежели центральные звенья книги и тем самым ее снижают. В этом смысле можно сказать, что цикл все же не обладает полной последовательностью режиссерского решения — сквозное действие не подчинило себе всего. Замысел все же значительнее графического осуществления.

Тем более интересно, как будет двигаться Горяев дальше во взятом здесь направлении, новом для него и столь своевременном для нашей графики. Слишком еще часто в нашем графическом искусстве не достает зрителю пищи, подлинно духовной. В этой связи особый интерес приобретает работа Горяева над иллюстрациями к «Идиоту», еще не завершенная; ибо очевидна внутренняя логика в том, что от «Петербургских повестей» Гоголя Горяева повлекло к работе над рисунками к Достоевскому.

Т. Семенова

ДВЕ КНИГИ С. МАРШАКА, ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ М. МИТУРИЧЕМ

Мы привыкли оценивать оформление детских книг, перелистывая их, а не читая. Во всяком случае первое (а оно сильно влияет на последующее восприятие) суждение о книге выносим после чисто зрительного с нею знакомства. Поэтому наиболее выгодное впечатление производят на нас книги с ясно выраженной конструкцией. В этом отношении оформленные М. Митуричем книги С. Маршака «Умные вещи» и «Стихи для детей» находятся в неравном положении. Первая из них, явно конструктивная, на первый взгляд привлекательна, однако после более близкого знакомства оставляет зрителя-читателя несколько неудовлетворенным. Вторая, напротив, по-настоящему открывается нам только в процессе внимательного рассматривания рисунков и заставляет насторожиться при первой встрече.

«Умные вещи» («Детская литература», 1966) оформлены художником тонким, обладающим большой профессиональной культурой. Это пьеса в трех действиях с прологом и эпилогом. Первое и второе действия имеют внутреннее деление на картины. Оформление Митурича позволяет абсолютно ясно ощутить конструктивное членение пьесы.

Каждую из частей обрамляют сюжетные шмуцтитулы (распашные перед картинами, одинарные перед прологом и эпилогом), декоративные заставки и концовки. Кроме того, текст в кульминационных местах акцентирован страничными иллюстрациями, а второе действие, где читатель впервые знакомится с героями пьесы — умными вещами, как бы предлагает вниманию публики «портреты» этих вещей в небольших рисунках, свободно размещенных на разворотах.

Эти же рисунки вынесены на форзац. Суперобложка представляет как бы портретную галерею персонажей пьесы. Титульный лист (как и переплет) орнаментально-шрифтовой, на его обороте дано нечто вроде марки художника: петушок и подпись: «рисунки М. Митурича».

Все рисунки выполнены локальными цветами: зеленым, красным, синим, желтым, черным

с активным использованием белого. Чередование этих цветов очень продумано: если рисунок к прологу выполнен зеленым по белому, то эпилог — красным по белому; если первая картина первого действия содержит равно распределенные на развороте красный и зеленый цвета (плюс черный) по белому, то во второй картине того же действия преобладает зеленый, а в третьей — красный и т. д. Можно было бы составить математически ясную схему распределения цветов в книге. Ритм их смены, достаточное количество белого в иллюстрациях и наборных страницах создают благоприятную зрительную среду для восприятия текста. Почерк всех рисунков единообразен: он несколько витиеват, в меру стилизован под русскую старину или манеру художников «Мира искусства» (круга М. Добужинского и В. Конашевича), изящен, артистичен.

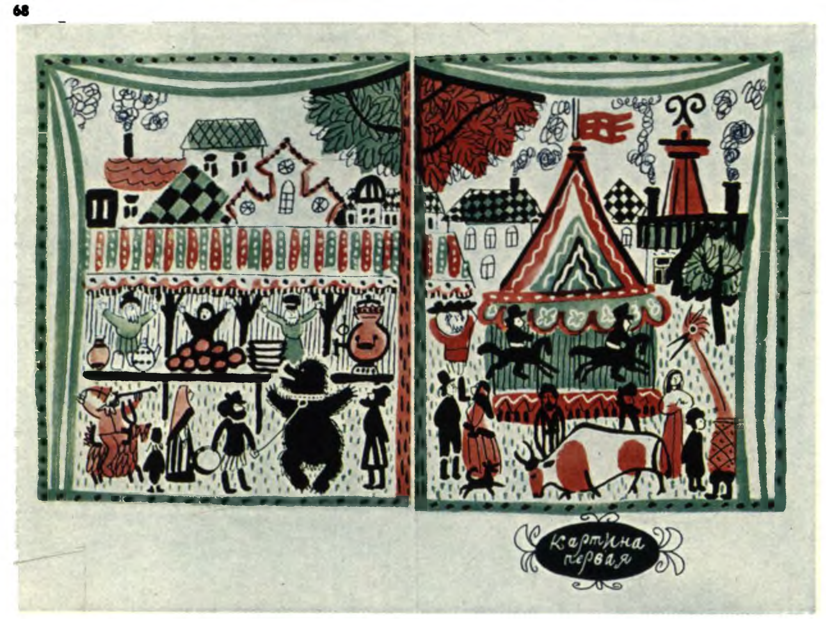
66



67



68



66
Суперобложка. М., «Детская литература», 1966

67
Переплет. М., «Детская литература», 1966

68
Разворотный шмуцтитул. С. Маршак. «Умные вещи». М., «Детская литература», 1966

Рисунки эти, помимо своей естественной книжно-оформительской роли, могут выполнять и функции изобразительного пособия — при постановке пьесы в детских студиях, так как большинство разворотных иллюстраций прямо ассоциируется с эскизами театральных декораций.

69
Суперобложка. М., «Советская Россия», 1966

70
Переплет. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966

71
Иллюстрация к сказке «Кто колечко найдет?» С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966

И все же, при всех несомненных перечисленных выше достоинствах, книга в целом как-то пустовата. Формально здесь все на месте, но книге не хватает души, она обещает больше, чем дает. Впрочем, этот недостаток — прямое следствие самой литературной основы. Пьеса достаточно схе-

69


70


матична. И, работая над ее оформлением, делая книгу зрительно привлекательной, нарядной, Митурич вынужден был исходить скорее из отвлеченной идеи, нежели из непосредственного художественного переживания, что не замедлило сказаться и на характере иллюстраций.

Другая книга — «Стихи для детей» («Советская Россия», 1966) — менее всего конструктивна. Во всяком случае, ее конструкция не обнаруживается при поверхностном знакомстве.

Книга пестра в цвете, весьма основательно нагружена иллюстрациями, свободно расположенными на разворотах, не единообразными по почерку, различными по образной глубине. Утомляя глаз, она явно проигрывает при беглом перелистывании и открывается новыми, чрезвычайно ценными качествами в процессе чтения. Иллюстрации рассчитаны не только на восприятие, параллельное с текстом, но и на более или менее медленное переворачивание страниц. Вглядываясь в каждый разворот, вы ощущаете органическое родство, как бы взаимопроникновение текста и изображения. Вслушиваясь в стихи, быстрее улавливаете в них тональность, акцентированную художником.

Восприятие книги ребенком соответствует именно такому замедленному, плавному ритму знакомства с нею. Даже если ребенок, еще не умея

71


читать, пользуется помощью взрослых или по картинкам пытается понять содержание книги, он будет рассматривать страничные развороты внимательно и может быть утомится скорее от единообразия, чем от зрительных неожиданностей, которыми книга изобилует.

Иллюстрации к «Пуделю» — одни из лучших в книге. В них есть то, что так свойственно Митуричу-рисовальщику: свобода и точность. Это проявляется в отношении художника и к предполагаемой натуре, и к литературному слову, которые в равной степени могут стать материалом для

72





72
Разворот с иллюстрациями к стихотворению «Угомон». С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966

73
Иллюстрация. «Сказка о пеликанах». Из Эдварда Лира. С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966

Кроме учета специфики детского восприятия и желания сделать книгу интересной для читателей, художником руководило, очевидно, и то обстоятельство, что предполагаемое издание представляло собой сборник стихотворений разной сложности, адресованных детям от 2—3 до 14—15 лет. Надо было сделать книгу спутником жизни подрастающего человека, придать ей такие качества, чтобы она была принята совсем маленьким читателем и открывалась бы какими-то новыми сторонами по мере того, как ребенок взрослел. Таким образом, работая над оформлением книги, художнику постоянно приходилось думать о том, как увязать возможности ее различного чтения с сохранением целостного зрительного ряда. Толкуя поэзию как квинтэссенцию богатых связей человека с миром, Митурич собирает букет ярких впечатлений, грустных воспоминаний, живых картин воображения, остросатирических наблюдений. Они переплетаются в индивидуализированные, глубоко личные для художника образы, воспринимаемые читателем тоже интимно.

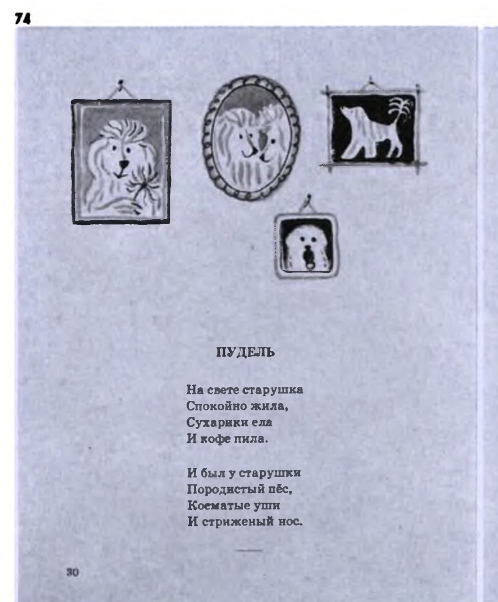
Некоторые из стихотворений уже были удачно проиллюстрированы в прошлом (например, «Пудель» и «Цирк» издавались с иллюстрациями В. В. Лебедева). Тем труднее было художнику прочесть и увидеть их по-новому.

73



воображения... Без знания конструкции, повадок, наконец, «физиономики» животного, естественно, совершенно немыслимо изобразить дурашливо улыбающегося, восторженно лающего или с зажмуренными глазами отпрянувшего от курицы, клюнувшей его в нос, пуделя, как без портреты аккуратно развешены на стене в индивидуально подобранных для каждой модели рамках, на гвоздях, прибитых заботливой рукой. За этой частностью читатель почувствует и увидит уютный и тихий дом старушки, комнату, оклеенную полосатыми обоями, старомодную мебель,

74



ПУДЕЛЬ

На свете старушка
Спокойно жила,
Сухарики ела
И кофе пила.

И был у старушки
Породистый пёс,
Косматые уши
И стриженый нос.

30



74
Разворот с иллюстрациями к стихотворению «Пудель». С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966

75
Иллюстрация к стихотворению «Непослушная мама». С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966

знания человеческой натуры невозможно нарисовать рассеянную и добрую старушку, то блаженно умиротворенную, то деловито встревоженную, то совсем растерянную. Но нам совершенно очевидно, что натура не мешает художнику, не отягощает его только ей присущими свойствами, а свободно трансформируется в его сознании, согласно воле воображения. Ведущими здесь оказываются впечатления от литературной реальности, которые тотчас же облекаются в зрительные образы, разумеется, не исчерпывающие стихотворения, но настраивающие читателя на творческое его восприятие.

Художник чувствует себя свободным в отношении к тексту: он может воссоздать общую ситуацию, рисуемую писателем, но волен приблизить к нам крупным планом и то, что могло бы оказаться проходным местом. Иногда он иллюстрирует несколько четверостиший, а иногда одно слово, одно определение, делая его вещественно-содержательным и изобразительным: «И был у старушки породистый пес...» — слово «породистый» фиксируется в сознании читателя, благодаря целой портретной галерее предков пуделя. И эти портреты даны не отвлеченно, а с долей социально-вещественной характеристики, относящейся уже не столько к родословной пуделя, сколько к укладу жизни его хозяйки:

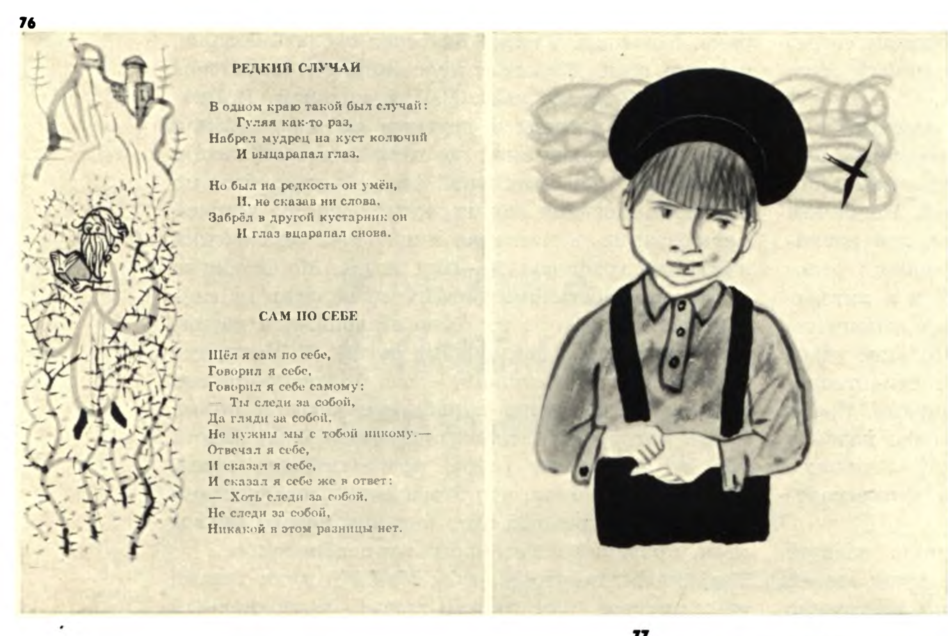
75



и если эти картины будут несколько отличаться от тех, которые мог бы нарисовать художник, продолжи он свой труд, — его цель достигнута уже в начале пути: воображение читателя разбужено, став зрителем, он становится и художником.

той, черной (с прибавлением зеленой) — Митурич добивается совершенно иного смыслового и пластического эффекта. Контурный рисунок гораздо более условен. В сплетении линий, колючих и плавных, в их декоративности — отклик на витиеватый стиль словосочетаний стихотворе-

76



76
Разворот полос с иллюстрациями к стихотворениям «Редкий случай» и «Сам по себе». С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966

77
Иллюстрация. «Говорила мышка мышке . . .» С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966

Мы начали разговор о книге «Стихи для детей» с того, что заметили стилистическую неоднородность ее иллюстраций. Действительно, иногда даже на одном развороте встречаются рисунки, выполненные в разных пластических системах. Взгляните на разворот страниц (рис. 76).

На манжете левого рукава мальчика расстегнута пуговица. Кисти рук соединены в жесте сдержанной грусти, голова слегка наклонена, взгляд углублен в себя, черная фуражка печальным нимбом осеняет соломенно-желтые волосы и нежное со вспыхивающим на щеке румянцем лицо. «Не нужны мы с тобой никому . . .», — сам себе говорит мальчик, не замечая, что в вышине над ним, в прозрачном весеннем воздухе, радостно очерчивая головокружительные спирали, носятся ласточки.

Рисунок выполнен мягкой кистью частично с размывкой черной акварели. Он необычайно пространствен, «оптичен», воздушен. Это правая сторона разворота — иллюстрация к стихотворению «Сам по себе».

На левой стороне помещена иллюстрация к стихотворению «Редкий случай», тоже переводному, но выдержанному в совершенно другой тональности: вместо серьезного лиризма предыдущего — забавная игра слов, чисто английский юмор. Теми же красками: серой, синей, розовой, жел-

77



ния. Соответственно этому уплотнилось пространство, хотя намек на воздушную перспективу дан и здесь (за́мок за плечами старца уведен в глубину, а колючки кустов выдвинуты вперед).

Таким образом, между двумя соседствующими иллюстрациями нет антагонизма, хотя и есть

различия. Обусловленные внутренней структурой литературных образов, эти различия использованы художником не вопреки, а согласно общей архитектонике книжного организма: наиболее глубинная иллюстрация помещена на отдельной странице с довольно значительным отступом изображения от края, более плоскостная — на левом поле разворота в непосредственном соседстве с обрезом страницы, где бумажный лист всегда ощущается как двухмерность.

Вот почему при ближайшем рассмотрении этой книги мы все более и более приходим к выводу о том, что пестрота и разностильность иллюстраций здесь лишь кажущиеся. На самом же деле, разнящиеся по тональности, эти рисунки объединяются единством нравственного отношения художника к действительной и к литературной реальности. В основе своей это отношение поэтическое. Поэтому, может быть, особенно удачными оказываются иллюстрации к стихотворениям с выраженно поэтическим началом. Среди них, кроме уже рассмотренных, мы бы назвали иллюстрации к «Непослушной маме», «Угомону», «Балладе о королевском бутерброде», стихотворению «В страну Джамблей».

К особенностям дарования художника следует отнести его способность проникать в душу зверей и как бы очеловечивать их. Потому неизменно удачными оказываются иллюстрации к стихотворениям, героями которых являются животные: «Урок вежливости», «Кот и лодыри», «Говорила мышка мышке ...»

Конечно, как и во всякой большой работе, в оформлении этой книги также можно найти некоторые недоделки, частично в них виновен художник, частично — издательство. С нашей точки зрения, несколько чужеродными в общей поэтической канве книги оказываются «Красная страница» и «Желтая страница», они решены слишком «в лоб», без художественной интриги. Для большинства иллюстраций желательно было бы прибавить белое поле листа за счет увеличения формата.

Мы начали сразу с разговора о книгах и почти ничего не сказали об авторе их оформления. Большинству специалистов в области советской книги он хорошо известен. Позволим себе напомнить лишь некоторые факты его биографии.

Май Петрович Митурич (род. 1925 г.) — сын крупнейшего советского графика Петра Васильевича Митурича — учился у отца и его ближайшего ученика П. Г. Захарова. Вместе с большой одаренностью он наследовал крепкую школу рисунка с натуры, разработанную старшим Митуричем. Как и отца, в черно-белой графике его интересует проблема цветности и ритма, как и у отца, излюбленный жанр его станковых листов — это портрет и пейзаж, как и отец, он не может работать без натуры, но, рисуя с натуры, поэтически трансформирует ее. Его рисунки свободны и живописны, но в них всегда есть ясная конструктивность. Пожалуй, его рисунки и особенно литографии более декоративны, чем рисунки П. В. Митурича. Пожалуй, в книге он успел сделать больше, чем его отец. Вместе с художниками своего поколения: В. Дувидовым, В. Пивоваровым, И. Рублевым, Ю. Красным и другими он работает над созданием современной советской детской книги. Эта работа в значительной степени опирается на освоение наследия ленинградской школы детской иллюстрации, а частично и на опыт московских книжных графиков 20—30-х годов. Но в основе своей эти творческие поиски методически не связаны какими бы то ни было эталонами и догмами. Главное, что художники круга М. Митурича наследовали от прошлого, — это бескомпромиссно серьезное отношение к работе в детской книге.

Когда автору «Маленького принца» было шесть лет, он нарисовал удава, проглотившего слона, а взрослые думали, что это шляпа. Впоследствии он не раз показывал этот рисунок новым знакомым, проверяя способности их воображения.

Надо полагать, что если бы Май Митурич увидел этот рисунок или любой другой, выполненный ребенком, он сумел бы понять его смысл. Поэтому и своим читателям — детям — он дарит книги, понятные им и нужные.

Н. Розанова

3

МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ



А. ТЫШЛЕР

«Когда я получаю пьесу, я стараюсь уже по названию угадать ее содержание, — мое воображение создает тему, персонажей, даже события... Происходит это... и потому, что я всегда мыслю ассоциативно»*. Эти слова мог, собственно, сказать и художник-иллюстратор. Сходство между искусством художника книги и художника театра замечено давно. В истории нашей книжной графики можно припомнить немало случаев «измены» своему делу ради работы в театре. Это даже не измена. В сущности, каждый иллюстратор в той или иной мере театральный художник, он тоже придумывает костюмы, строит мизансцены, создает свою группу героев. И, наоборот, театральные художники нередко выступали иллюстраторами, ведь эскиз театрального костюма — это уже эскиз литературного образа.

Перед каждым из этих искусств, при всей их специфике, стоит одна и та же задача: мир литературного произведения перевести в мир зрительных, пластических образов. Впрочем, работа художника в театре, пожалуй, больше осложнена — здесь и режиссер, и актеры, и музыка, здесь изобразительное искусство, по самой своей природе статичное и созерцательное, оживлено, но и несколько заслонено реальным действием, речью героев, живым дыханием спектакля. Правда, театр предоставляет художнику редкую возможность соучастия в зрелище, в которое вовлечены самые разные виды искусства.

Все это так. Но особое свойство таланта Александра Тышлера как раз в том и заключается, что ему, кажется, ничего этого не нужно, его театральные работы — уже спектакль. В его эскизах литературное произведение развернуто с такой полнотой и своеобразием, что сам спектакль все же только слепок этого роя образов, созданных безудержной фантазией художника.

Ему, пожалуй, скорее подошла бы книга.

Интересно, что в книге Тышлер начал работать раньше, чем в театре. Еще в 1918 году в Киеве Всеукраинским литературным комитетом была издана с его рисунками и в его обложке детская книжка Натана Венгрова «Петух», а за год до того он исполнил несколько рисунков на тему «Руфь». Затем следует целый ряд иллюстраций к татарскому, мордовскому и калмыцкому букварям, к геометрии на еврейском языке — иллюстраций, теперь уже мало известных, затерянных среди массовых дешевых изданий начала 20-х годов.

Эти первые и, может быть, не очень значительные опыты в графике характерны, однако, для ранних исканий Тышлера. Орнаментальные, в традициях еврейской графики иллюстрации из цикла «Руфь» — и уже свободные от этой традиции рисунки к «Геометрии». Вместе с тем последние лишены и тени конструктивистских увлечений, которыми был захвачен, например, Эль Лисицкий, некогда начинавший, подобно Тышлеру, в орнаментальной манере. Как и позднее в театре, где его пластика придет на смену конструктивизму, Тышлер здесь, в малозаметной, случайной работе оказался во власти воображения, поисков живой пластической формы. Отвлеченные математические понятия в рисунке «Пифагоровы штаны» самым неожиданным образом «вписаны» в жанровую сцену, исполненную живого, несколько иронического ощущения старого местечкового быта. Роль циркуля выполняют огромные портновские ножницы, геометрические тела уподоблены предметам интерьера, фактура перового рисунка разработана с материальностью гравюрного штриха. Представление о реальной сцене никак не нарушено, только выражено с большой остротой.

Не удивительно, что пути Тышлера, которому более всего внятен был тогда язык метафор и алогизм ассоциаций, где-то пересеклись, если иметь в виду литературу тех лет, с поэзией Анатолия Мариенгофа, позднее — Сельвинского, Маяковского, Багрицкого, Кирсанова. Для Мариенгофа, как и других поэтов из группы имажинистов,

*
А. Тышлер. Диалог с режиссером. — «Театр и драматургия», 1935, № 7, стр. 21.

образ — это «кратчайшее расстояние с наивысшей скоростью, когда луна непосредственно вправляется в перстень, надетый на левый мизинец», у него «взор поэта не видит, а проникает», его цель «как можно глубже всадить в ладонь читательского восприятия занозу образа». Попытка соединить такого рода поэзию с графикой была уже предпринята ранее: в 1920 году была издана поэма Анатолия Мариенгофа «Руки галстуком» с литографиями Г. Б. Якулова (его Тышлер особенно ценил как блестящего живописца и декоратора).

Рисункам Тышлера к иронической трагедии того же Мариенгофа «Джек-потрошитель» меньше повезло: они так и не были изданы. Художник показал их в 1926 году на второй выставке ОСТа, а через год они были экспонированы на Международной выставке книжного искусства в Лейпциге вместе с гравюрами Фаворского к «Книге «Руфь»: рядом с ясной строгой монументальностью библейских образов Фаворского эти рисунки Тышлера кажутся особенно насыщенными нервной экспрессией. Замкнутое, развернутое на зрителя пространство, маленькие, гротескные фигурки, сбившиеся по стенам, их застывшие позы, в центре распластанная, как бы

78

78
Иллюстрация к пьесе «Джек-потрошитель» А. Мариенгофа. 1925. Не издано

79
Иллюстрация. «Геометрия». 1925. Тушь, перо

79



80



80
*Иллюстрация.
И. Сельвинский.
«Улялаевщина». М.,
ГИХЛ, 1933*

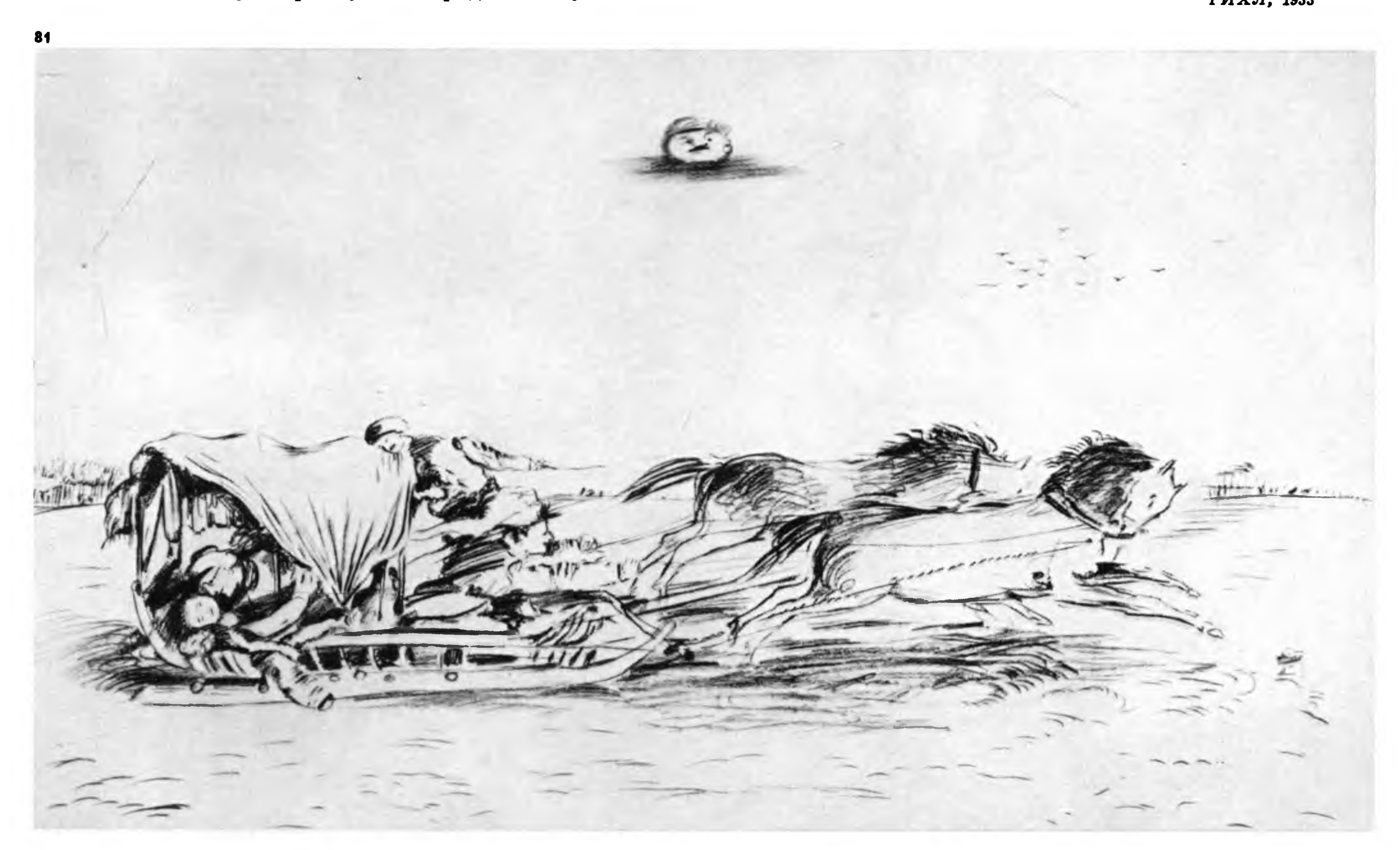
перевернутая фигура убитого, последним жестом нелепо поднятой руки будто жонглирующего своим цилиндром. Линии форм изломаны, врезаются, переходят одна в другую, острый и короткий штрих нервно змеится на листе, наполняя всю сцену зыбким, таинственным мерцанием.

Фантастические видения Тышлера, помимо рисунков к литературному произведению, вызвали к жизни вереницу образов-символов, всех этих продавцов птиц, полок, манекенов, всех этих странствующих жонглеров, музыкантов, танцоров, они были показаны на той же выставке ОСТа. Именно эту «странную и парадоксальную» серию рисунков А. В. Луначарский тогда назвал «метафизической лирикой» и оценил в художнике «большой заряд совершенно самобытной поэзии»*.

Позднее, в остроштрихованных перовых рисунках к «Золушке» («поэме всех сказок в двенадцати главах и трех загадках с ключом») Семена Кирсанова снова оживут мотивы ранней тышлеровской лирики, его страсть к одушевлению вещей, их метаморфозы, но оживут несколько в ином свете, откровенно сказочном и театрализованном.

Фантастика Тышлера приобрела бóльшую убедительность, когда он пришел в театр. Здесь не место рассматривать театральные работы художника, но, очевидно, что театр укрепил связь его искусства с литературой, их взаимопроникновение. Свой приход в театр сам Тышлер объяснял тем, что его «художественные ощущения и переживания никак не умещались в одной только станковой работе»**. У него наступила потребность выйти «в другие виды искусства», не только в театр, но и шире, чем раньше, в графику, как бы вырастающую из литературы. (Термин «книжная графика» я бы не рискнул здесь употребить.)

81



81
Иллюстрация. И. Сельвинский. «Улялаевщина». М., ГИХЛ, 1933

*
А. Луначарский. По выставкам. — «Известия», 1926, № 117.

**
«Советские художники Автобиографии. М., 1937 стр. 330.

82



82
*Иллюстрация.
И. Сельвинский.
«Улялаевщина». М.,
ГИХЛ, 1933*

В 30-е годы Тышлер создает несколько циклов рисунков на темы поэзии Маяковского, Сельвинского, Багрицкого, Кирсанова; рисунки эти только частично вошли в книги, а как раз они, может быть, самое интересное, что он сделал в этом жанре.

Рисунки к «Улялаевщине» Ильи Сельвинского возникли как своего рода продолжение героико-романтических серий, исполненных им в живописи и графике, а позднее осуществленных в театре. Отсюда, от «Гражданской войны», от «Махновщины» путь к «Улялаевщине» короток и естествен. Это был шаг вперед и в прочтении поэзии. Многотемный роман-эпопея, усложненный по композиции и ритмическому строю, «Улялаевщина» печаталась вначале отрывками в программных сборниках конструктивистов («Госплан литературы», 1925), где с помощью всякого рода типографских ухищрений читателю предлагалась фонетическая, что-то вроде нотной, запись стихотворной речи. Иное дело издание 1933 года с рисунками Тышлера. Легкие карандашные очень пространственные рисунки тоже по-своему отвечали песенному строю «Улялаевщины», выявляя еще и образную ее ткань.

Для художника период работы над этими рисун-

83
Иллюстрация. С. Кирсанов. «Золушка». М., ГИХЛ, 1936

83



ками — время близких подступов к шекспировской теме: от декораций к «Королю Лиру» их отделяет всего два года. Эпическое начало все больше проникает в его лирику уже и здесь, в «Улялаевщине». Тышлер избирает в эпопее не одну «магистральную новеллу» (как выделял сам поэт тему любви Улялаева и Таты): крестьянская вольница, разбойничий табор, степные просторы широко развернуты в его рисунках. Огненная стихия гражданской войны вошла в них в таком подлинном виде, конечно, не только потому, что была увидена глазами Сельвинского или Багрицкого, которых Тышлер иллюстрировал, — она дуальность Тышлера, метафорический строй его искусства проникает их. В сцене погони Улялаева за Татой, увозимой Гаем, лошадь, уносящая Тату, — словно мифический бык, похищающий Европу, а высоко над степью плывет, как луна, голова Улялаева. Это своего рода мифотворчество придает реальной сцене новый поэтический смысл. И в образе Таты, представленной на одном из рисунков крупно, в рост, в той языческой плоти, которой она наделена в поэме («Двести фунтов золотого мяса... Ее перси — облачный пейзаж, ее плечи — это с умма сойти»), есть чисто тышлеровское «преувеличение» образа. Построен-

84



уже прежде была пережита и прочувствована художником, уже жила в его искусстве. Иные из рисунков к «Улялаевщине» и впрямь воспринимаются как парафраза его станковых композиций, посвященных гражданской войне, однако и отличаются от них. Тоже композиционные, они не столь картинны, более фрагментарны, динамичны, пожалуй, более непосредственны по ощущению. Рисунки сохраняют остроту быстрого карандашного наброска, первозданного сотворения образа как бы на наших глазах, хотя и тонко продуманы как мизансцены.

Рисунки эти нельзя читать однозначно, индиви-ная на контрасте округлых, почти скульптурных форм и легкого скользящего, как будто прозрачного узора платья, фигура Таты, подобно кариатиде, вырастает на листе. Она здесь не только «Валькирия, опущенная на проспект», но еще, если хотите, и Прекрасная Елена. Так и в образе самого Улялаева, во всей его такой живописной и колоритной фигуре («выверчено веко, дырка в подбородке, да в мочке серьга») есть что-то от Сатира.

Эта как бы вторая природа образов Тышлера вытекает не из одной только его постоянной склонности к метафорам или гиперболам. Всту-

пая в соприкосновение с литературным произведением, он уже сам перенасыщен образами, и рисунки его переходят рамки иллюстрируемого текста.

Так уж устроено его искусство. Воспоминания детства мешаются с фантастическими видениями, границ между литературой и реальностью, как и между живописью, театром, графикой, для него не существует: они размыты, сметены в его воображении; каким-то особым внутренним зрением он может живо себе представить героев Шекспира и Маяковского, вступить с ними в короткий разговор, призвав в собеседники Рембрандта, Ватто или Гойю. Так возникает причудливый мир его искусства. Образы, однажды вышедшие на сцену, уходят, чтобы появиться снова. Все равно где, на холсте или на сцене, на случайном листке бумаги или на страницах книги.

Быть может, поэтому самое интересное, что сделал Тышлер в графике, — это не всегда те немногие книги, которые выходили с его рисунками, а рисунки, существующие сами по себе, отдельно, но так или иначе связанные с литературой, как правило, с поэзией.

Есть несколько рисунков Тышлера к стихотворению Маяковского «Хорошее отношение к лошадям», созданных в одном и том же 1936 году. Это разные, притом равноценные вариации одной темы, возведенной в символический образ Поэта, несущего на своих плечах всю боль мира. Художник опускает сюжетную линию стихотворения, город у него только фон — то как бы увиденная глазами упавшей лошади «скользящая» улица, помеченная быстрым движением кисти (Литературный музей), то просто как кулиса, нанесенная тонким контуром пера (Музей Маяковского). Пространственные отношения нарушены в обоих рисунках: фигура поэта вырастает над городом, его руки нежно, словно женщину или ребенка, обнимают тело лошади, ее морда безжизненно повисла на его плече. Сохранились эскизы, в которых изображен человек с головой лошади, есть и еще один, совершенно законченный вариант (собрание Л. Ю. Брик), где фигура

84
Махновцы. Эскиз иллюстрации. Э. Багрицкий. «Дума про Опанаса». 1937

85
Иллюстрация. Э. Багрицкий. «Дума про Опанаса». 1937. Не издано

85





86
Рисунок. В. Шекспир. «Король Лир». 1934. Тушь, перо



87
Рисунок. В. Шекспир. «Король Лир». 1934. Тушь, перо



88
*Иллюстрация.
В. Маяковский.
«Хорошее отношение
к лошадям». 1936.
Не издано*

поэта совмещена с фигурой лошади в одном изображении. Здесь чудо уже свершилось, «лошадь рванулась, встала на ноги, ржанула и пошла». У Тышлера теперь она высится над городом, а сквозь ее тело проступают очертания фигуры поэта. Можно увидеть в этом образе отзвук метафоре Маяковского: «Все мы немножко лошади, каждый из нас по-своему лошадь», но можно воспринять его непосредственно как самую поэзию, только выраженную в иных, зрительных формах. Они из числа излюбленных тышлеровских метаморфоз.

В рисунках Тышлера происходит удвоение образа (метод, широко проникший в современное искусство), однако оно начисто лишено преднамеренности рассудочных построений сюрреалистов. Для художника это один из путей обострения или поэтического преувеличения образа, который у него всегда очень пластичен, исполнен непредвзятого чувства и живой наивной фантазии.

Именно поэтому Тышлеру и не страшна литература, она не убивает его искусства, а служит верной опорой его фантазий. Поэтому Тышлер так одержим миром литературных образов. Особенно на театре. Достаточно назвать Шекспира. Тышлер и театр Шекспира. Здесь нет нужды повторять, что работы Тышлера над шекспировскими спектаклями принадлежат к самым высшим достижениям нашей художественной культуры. И все же театр не смог вместить всего, что сделал художник к Шекспиру. Спектакли сошли или не были осуществлены, остался ворох набросков, рисунков, картин (несколько лет назад они составили удивительную в своем роде выставку). Рассматривая их, как-то забываешь, что это эскизы, — это уже образы, которые не использовал до конца, да и не мог этого сделать ни один театр. Изначально задача была поставлена шире. «Тышлер не столько идет от актера, сколько ему предлагает»*, — заметил однажды Ю. Завадский. «Этот художник не оформляет пьесу, а скорее выражает ее поэзию пластикой, — писал о Тышлере Г. Козинцев. — Рисунки, может быть, самое ценное в этих шекспировских работах»**.

Но тогда им должно было найтись место в книге, а этого не произошло. (Издание «Короля Лира» 1937 года с тремя его рисунками, да отдельные наброски, заверстанные в театральные монографии, не в счет). Можно думать, что театральное по самой своей сути искусство Тышлера требует именно театрального воплощения, — но разве не театрален, скажем, Фаворский. Дело, очевидно, в другом.

Рисунки Тышлера часто не уступают по своей силе образам писателя, порой даже превосходят их, хотя не являются иллюстрациями как элементом книги. Для этого они слишком избирательны, не связаны пространством книги, а скорее существуют отдельно. То понимание книжного искусства, которое сложилось у нас как искусства синтетического, имеющего в виду единство, синтез всех его элементов, прошло стороной от Тышлера. Может быть, потому, что он не принадлежал к графической школе, считал себя только живописцем, что лучшие его рисунки к литературным произведениям падают отнюдь не на годы расцвета нашего книжного искусства, что работал он в книге от случая к случаю, — да и много ли книг ему удалось сделать.

Правда, художник пытался применить и в книге свой дар декоратора, рисуя, например, на суперобложке к «Золушке» нарядную скатерть или развертывая на суперобложке, переплете, фронтисписе к роману Ильи Эренбурга «Не переводя дыхания» романтический пейзаж в разных ракурсах и планах. Но всего этого слишком мало в сравнении с тем, что мог дать Тышлер нашей книге. Это тем более досадно, что он не только живописец — он преобразил сценическую коробку, ввел на сцену скульптуру, словом, всегда был еще и мастером «вещи». Но это опять в театре, хотя и здесь он не всегда сразу встречал понимание: «Я работал, как лошадь при глухонемом извозчике, — сговориться было трудно»***. Но театр принял его и только выиграл от этого. Книга — нерасчетливо прошла мимо.

Впрочем, быть может, мы слишком пуристы в наших представлениях об иллюстрации, о книге. Быть может, к примеру, недавнее парижское издание произведений Луи Арагона и Эльзы Триоле с рисунками Ван Гога и Матисса и специально исполненными для него рисунками Тышлера или чешское издание «Круг вдохновения»****, где русскую поэзию начала революции выразительно сопровождает современная ей русская графика, указывают нам иной путь иллюстрирования книги.

И тогда мы вспомним о Тышлере, как о необходимом книге художнике.

Ю. Молок

* Ю. *Завадский*. Художник и режиссер. — «Театр и драматургия», 1935, № 7, стр. 44.

** Г. *Козинцев*. Наш современник Вильям Шекспир. Л.—М., 1966, стр. 48—52.

*** «Советские художники». Автобиографии, стр. 330.

**** «Kolo inspirace». Praha, 1967.



Л. ЗБАРСКИЙ

О Збарском начали писать почти сразу — о первых же его шагах, первых опытах. Но всего охотнее — в жанре «писем в редакцию»:

«На титульном листе книги изображена странная маленькая фигурка, подвешенная на нитках к каким-то эллипсовидным окружностям. Совершенно непонятно, что именно должен сказать зрителю этот рисунок...»

Я не собираюсь полемизировать с автором этой цитаты, взятой из старого номера «Советской культуры»*. Но это письмо, скрупулезно перечисляющее многочисленные преступления художника Збарского против священных законов Анатомии и Перспективы, понадобилось мне, чтобы напомнить обстановку, в которой начинало свою работу веселое, активное и самоуверенное поколение молодых художников, посягнувшее на сухие каноны книжного искусства где-то около 1955 года (в этом году Лев Збарский окончил Московский полиграфический институт).

Не все очевидное сейчас было так же очевидно тогда. Приходилось еще доказывать и словом, и особенно делом, право на существование в книге и легкого перового рисунка, и свободного рукописного шрифта заголовков, и собственного индивидуального почерка, и непрямого, ассоциативного хода мысли художника, и условности, и преувеличения, и недосказанности, и гротеска. И защищать все это приходилось не только от простодушных авторов писем в редакцию (напечатанных, как-никак, в специальной прессе!), но и от вполне профессиональной критики, дружно твердившей, что Л. Збарский «фигуряет», «больше болеет, чем растет» и т. д. и т. п.**

Так писали тогда, конечно, не только о Збарском, но о нем, пожалуй, охотнее, да и злее, чем о других. Как-то сразу проявилась у него, среди других талантов, эта способность вызывать огонь на себя, будоражить, привлекать внимание. Так реагировали на его склонность к парадоксу, к неожиданности и остроте решения, на полускрытую ироничность, на дерзкую свободу почерка и откровенный интерес к еще почти запретным тогда приемам европейской графики XX века — к рисункам Пикассо и Матисса, к трагической экспрессии Мазерееля. С первых шагов он выступал убежденным «западником», старался возродить насильственно прерванную в годы украшательства и борьбы с «космополитизмом» живую, творческую связь между нашим искусством и мировой художественной культурой.

Не все его первые работы шли намного дальше формальной остроты и журнальной лихости наброска. Он иллюстрировал путевые очерки о странах, в которых не бывал, добиваясь не только внешней, «портретной» убедительности (это нетрудно, если знаешь, где найти нужные фотоальбомы), но и ощущения непосредственности, живого, налету схваченного (и тут же красиво стилизованного) впечатления.

Такие же, будто вырванные из путевого блокнота, наброски легли заставками на страницы мемуаров Ива Монтана «Солнцем полна голова» (М., «Искусство», 1956).

Прежде всего — динамика. Любой ценой — ощущение быстроты и уверенности рисунка. Все линии напряжены, будь то вертикали, стремительно, чуть косо падающие сверху вниз, или кривые, упругие, как след завернувшей на полном ходу машины. Рисунки легки, прозрачны — традиционная и милая Франция, увиденная чуть издалека и немножко сверху, уютно обжитая маленькими, с благожелательной иронией набросанными персонажами.

Наброеочностью увлекались тогда многие, это был легкий способ уйти от опостылевших в книге приемов станкового искусства. Зыбкая небрежность рисунка и перекошенная скоропись заглавия быстро приобретали от повторения черты стилистического штампа. Но уже среди первых в том же 1956 году изданных работ Збарского была книга не одним только внешним темпераментом разрушавшая новые каноны — «Избран-

*
А. Беляев. Вместо иллюстраций — выкрутасы. — «Сов. культура», 1957, 11 июля.

**
Лишь один критик вполне доброжелательно встретил первые опыты художника — А. Свободин в журнале «Театр» (Западная драматургия в иллюстрациях Збарского, 1956, № 6). Характерно, что его статья появилась в издании «смежного» профиля — исключение, подтверждающее правило.

ное» Юрия Олеши (Гослитиздат). Стиль Олеши — метафорический, напряженный и гибкий — пришелся впору Збарскому, который сумел перевести его на свой графический язык. Художник искал прежде всего стилистических, а не внешне сюжетных ассоциаций, и потому прочел Олешу свежо, умно, очень лично.

Конечно, здесь была еще и игра, виртуозничанье. В перовом портрете писателя на фронтисписе Збарский бравировал тем, что умеет показать стол, за которым сидит Олеша, не изобразив его. Стол есть, потому что на нем стоят пишущая машинка и вазочка, на него опирается локоть и по нему барабанят в задумчивости пальцы писателя, но его нет, потому что «забыт», не нарисован край стола. Он бравирует отсутствием фона, для которого — нарочно! — оставлено столько места на листе.

Но достоинства портрета Олеши прежде всего в психологической напряженности кажущегося таким беглым наброска. Нахохленная поза с головой, вжатой в приподнятые плечи, с острым подбородком, воткнувшимся в нервно сведенные пальцы правой руки, взгляд сосредоточенный, острый и в то же время чуть в сторону, никуда, в себя. Писатель сидит за машинкой. Работает.

89

89
Фронтиспис. Ю. Олеша. «Избранное». М., Гослитиздат, 1956

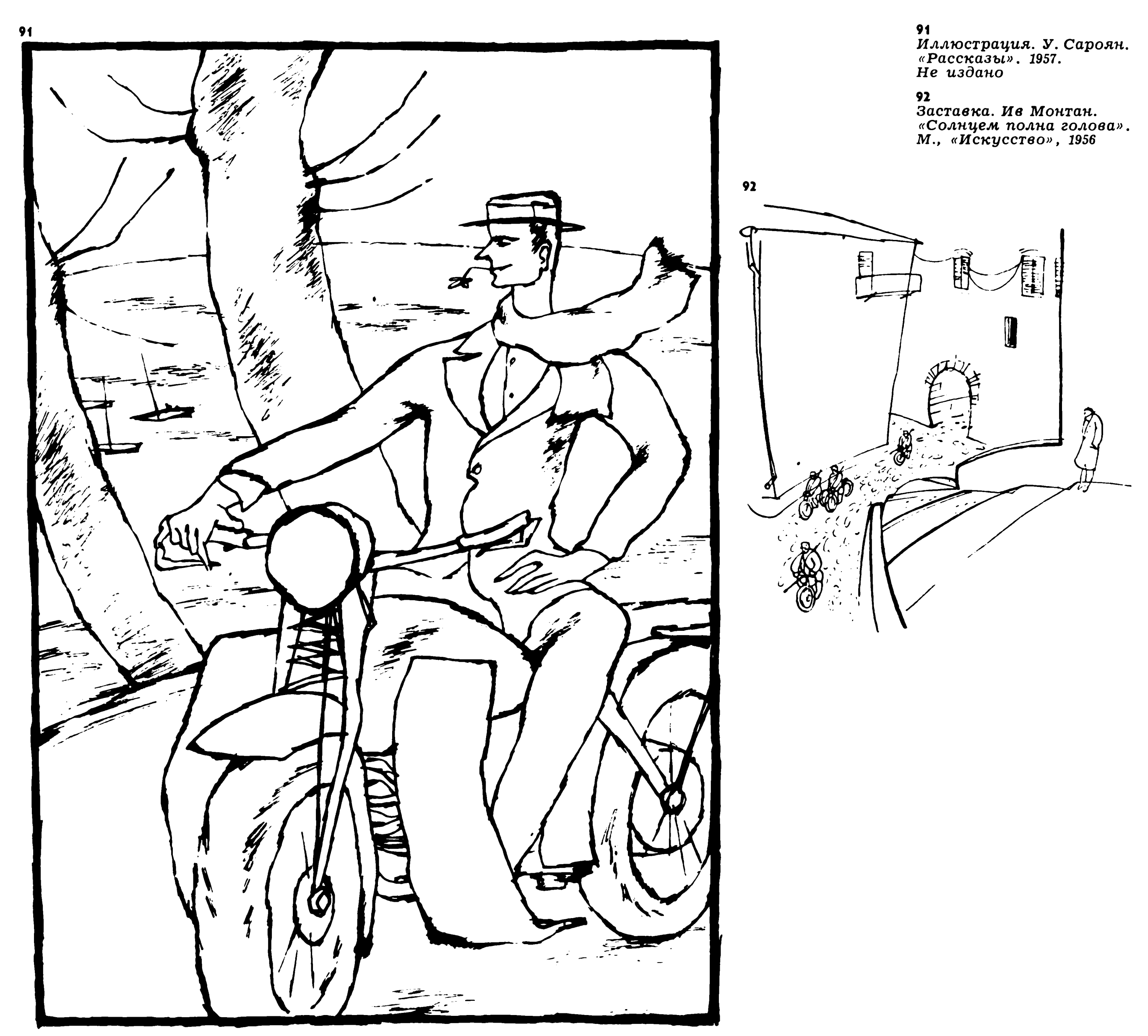
90
Шмуцтитул. Ю. Олеша. «Избранное». М., Гослитиздат, 1956

90



Но он не пишет. Он барабанит пальцами по столу, комкает папиросу. Он ищет слово. Как идет этот портрет к творчеству Олеши, писателя, так ценящего «умение найти единственное, нужное для данного случая слово, — достаточное и необходимое» («Избранное», стр. 337); писателя, у которого «в папках имеется по крайней мере 300 страниц, помеченных цифрой 1 — это триста начал «Зависти» (стр. 343).

Шаткий, разъезжающийся мир нарисован на шмуцтитуле к «Зависти». Влево клонится табуретка, вправо сползает с проваливающегося в пустоту бумаги столика скатерть, сбитая локтями Кавалерова. Он почти лежит на этом столике, скорчившись, завязавшись узлом. Лицо скрыто рукой, охватившей голову, видна только небритая щека. Здесь почти нет деталей и эти немногие потому особенно заметны и значительны: щетина на щеке, кружка в ореоле пивной пены, чудовищная — с голову Кавалерова — муха под столом. В самом деле, эта громадная муха — один из ключей, подобранных Збарским к стилю Олеши. Маленькая, не имеющая сюжетного смысла деталь выхвачена из потока вещей и событий, вплотную приближена к глазам зрителя и получает значение почти символическое.



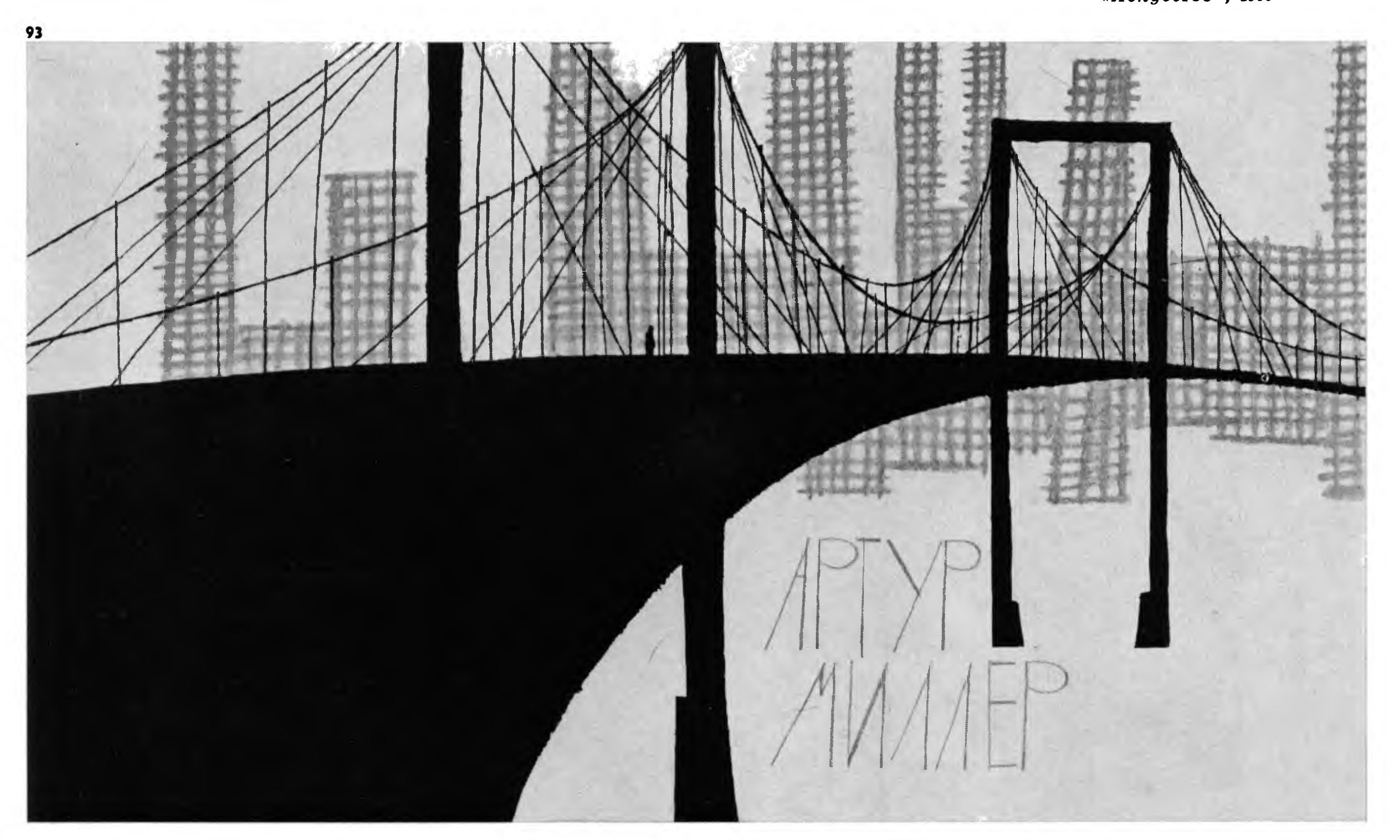
91
Иллюстрация. У. Сароян. «Рассказы». 1957. Не издано

92
Заставка. Ив Монтан. «Солнцем полна голова». М., «Искусство», 1956

И так же летают и ползают в траве, вокруг спящей девушки, громадные лесные насекомые на шмуцтитуле к рассказам. Это — к рассказу «Любовь», где в комнату влетает оса, в самом деле похожая на тигра: полосатая и кровожадная.
В этом ряду иллюстраций к предназначенному не для детского чтения однотомнику не традиционными должны были оказаться и рисунки к «Трем толстякам». Збарский подчеркивает не фантастичность, а изящество этой сказки в гибких, подвижных заставках, изображающих канатоходца Тибула, Суок, оружейника Просперо, и ее сатирический пафос — в шмуцтитуле с тремя

93
Суперобложка. А. Миллер. «Пьесы». М., «Искусство», 1960

93



толстяками. Толстяки, в сущности, не так уж безмерно толсты — дело ведь не только в их комплекции, но это именно жадные, свиноподобные, задыхающиеся от жира толстяки. Все их формы округлы и текуче подвижны. Нога, положенная на ногу, сползает с круглого колена, круглые головы перетекают в пухлые плечи. Откровенная деформация и иронически барочная по своим ритмам, капризная подвижность линии, одним прихотливым движением обрисовывающей несколько объемов, четко подчинены сатирической задаче рисунка.
Так, даже в пределах одной книги, сохраняя необходимое единство почерка, художник создает рисунки с совершенно различной интонацией, с разной эмоциональной окраской.
Переходя же к произведениям другого стиля, проникнутым иным настроением, он легко отбрасывает столь уже, казалось бы, выработанную и такую личную манеру.
Только что его перо стремительно и свободно летало по бумаге, но в шмуцтитулах к пьесам Лилиан Хеллман («Искусство», 1958) оно колеблется и спотыкается, еле движется, скрипя и брызгая. Узловатая, рваная линия тяжело обводит неустойчивые, вытянутые, болезненно шаткие фигуры. Тревожная атмосфера пьес воплощена не в действии, а в томительных паузах, и еще больше — в самой манере рисунка.
В фронтисписах к пьесам Артура Миллера («Искусство», 1960) графика Збарского становится еще нервнее. Перо снова движется быстрее, но линия остается угловатой и ломкой, ее хрупкость

подчеркивается жирными мазками черной туши. И опять он рисует не действие, не кульминацию, а паузу, иногда — какие-то фрагменты архитектуры, заботясь лишь о настроении, а не о сюжете.

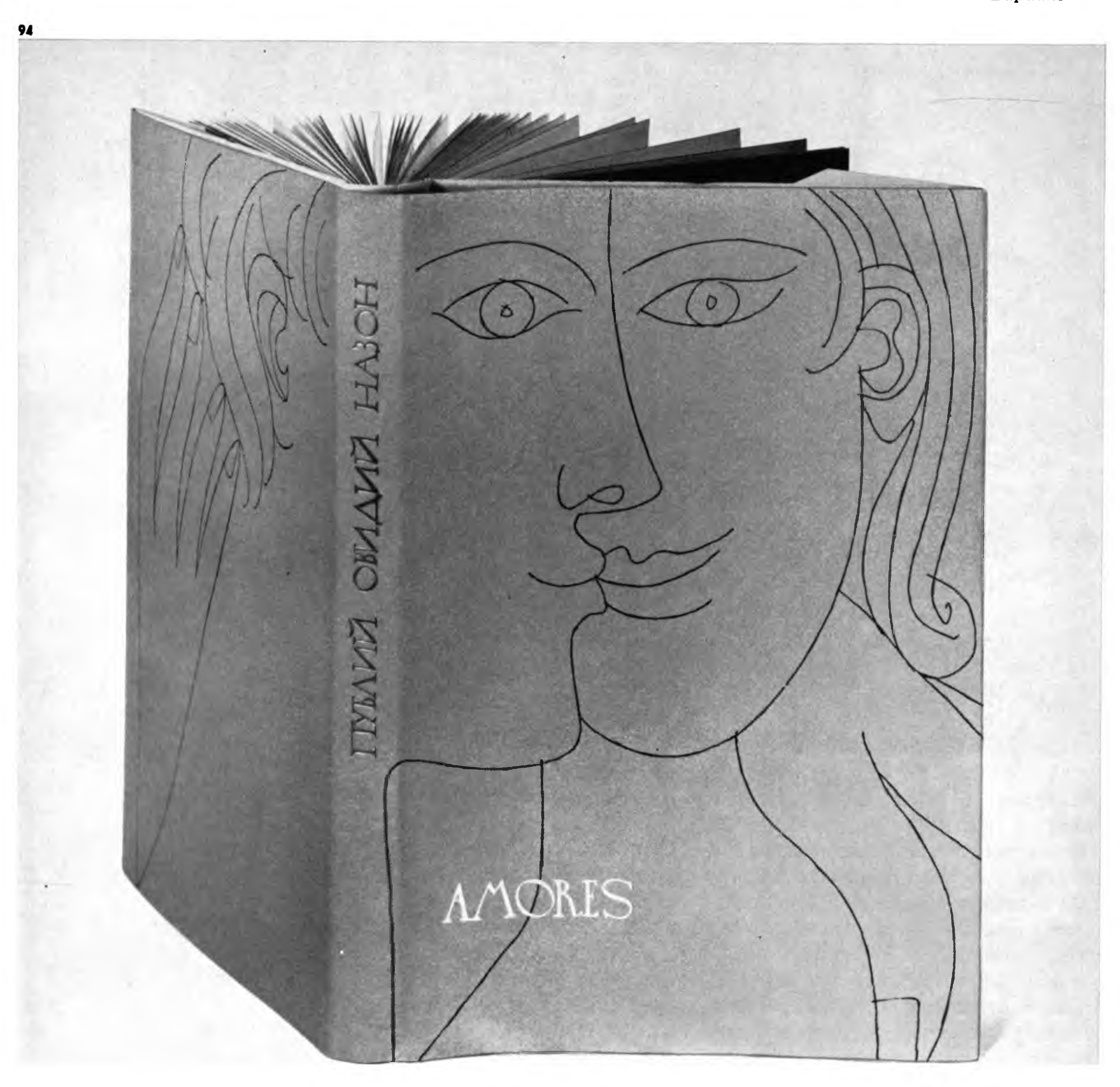
Но экспрессия этих работ, при всей ее выразительности, кажется мне все же несколько наигранной. В ней есть холодок, рассчитанная имитация истерики, которой художник вовсе не охвачен. Можно сказать, что Збарский лишь играет Миллера, играет как умелый, но холодный актер, знающий, где нажать, где крикнуть, как пошатнуться.

Но при обычной остроте графической манеры Збарскому в этих ранних работах всегда хватает такта не быть навязчивым, не перетягивать центр тяжести книги на свою работу. Не покушаясь на текст, он охотно оставляет читателя наедине с автором. Себе он берет только паузы, рисуя

94
Суперобложка. Овидий. «Любовные элегии». 1963. Вариант

95
Титульный разворот. 1963. Вариант

94



на шмуцтитулах или фронтисписах, иногда — на спусковых полосах. Это как бы средний путь между иллюстрированием и оформлением книги: рисунки, обобщающие и сгущающие настроение вещи, вынесены вперед, неразрывно связаны с шрифтом заглавия, набросанного небрежно, всегда тем же почерком, что и рисунок на этой или соседней странице — решение достаточно книжное, но без академической сухости.

Рисовальщик по преимуществу, Збарский в то же время всегда ощущает книгу как целое, как систему, а не как случайное вместилище нескольких артистических рисунков. Он много работает

95



и над такими изданиями, где вообще нет места для его графики. Это чаще всего альбомы и книги по искусству, где главная часть работы художника, не очень заметная зрителю, спрятана в макете — в выборе, размещении, сопоставлении иллюстраций, в их размерах, а порой — для Збарского это очень важно — в кадрировании. Мне случалось наблюдать, как он придает выразительность вялому снимку, вырывая из него нужный фрагмент, часто крошечный кусочек целого кадра.

Чужая, готовая фотография оживает и меняется в его руках. Умело сопоставленные кадры дают книге Чаплина «Моя биография» (М., «Искусство», 1966) чуть грустный и эксцентричный образ. Укрупненный растр рябью проходит по печальному лицу Чарли на белой, как экран, суперобложке. То же лицо — в зеркальном отражении — на задней сторонке, два разных Чарли на клапанах, три одинаковых на форзаце строят кинематографический ритм повтора и смены кадров.

Это современное фотографическое и кинематографическое видение (здесь стоит вспомнить работу Збарского в кино), динамичное и фрагмен-

тарное, переходит у него порой и в собственно графические работы. Шмуцтитулы «Любовных элегий» Овидия (Гослитиздат, 1963) кажутся фрагментами больших композиций, уходящих далеко за пределы разворотов, на которых они заверстаны навылет, без полей. Пальцы с флейтой, уходящей к непоместившимся на рисунке губам, пальцы с луком и стрелой, рука с цветком нарисованы паутинно-легкой, прихотливо, чуть манерно тянущейся линией. Рисунок растекается по листу, не имеет ни края, ни центра, средоточия или хотя бы сгущения. И так же изысканно фрагментарны страничные иллюстрации, тоже заверстанные без полей, на правую половину разворота, рядом со стихами на левой странице.

Здесь, кажется, в первый раз Збарский отошел от обычной скромной роли оформителя, чтобы сделать богатую и изящную книгу, в которой рисунки не менее важны, чем текст. И может быть больше, чем когда-нибудь раньше Збарский оказывается здесь самим собой. Свободно, без всякой археологии интерпретируя античный текст, он рисует для себя, как хочется, как поется, и откровенное наслаждение привлекательностью натуры, легкостью и красотой своего почерка делает эту маленькую книжку одной из

96



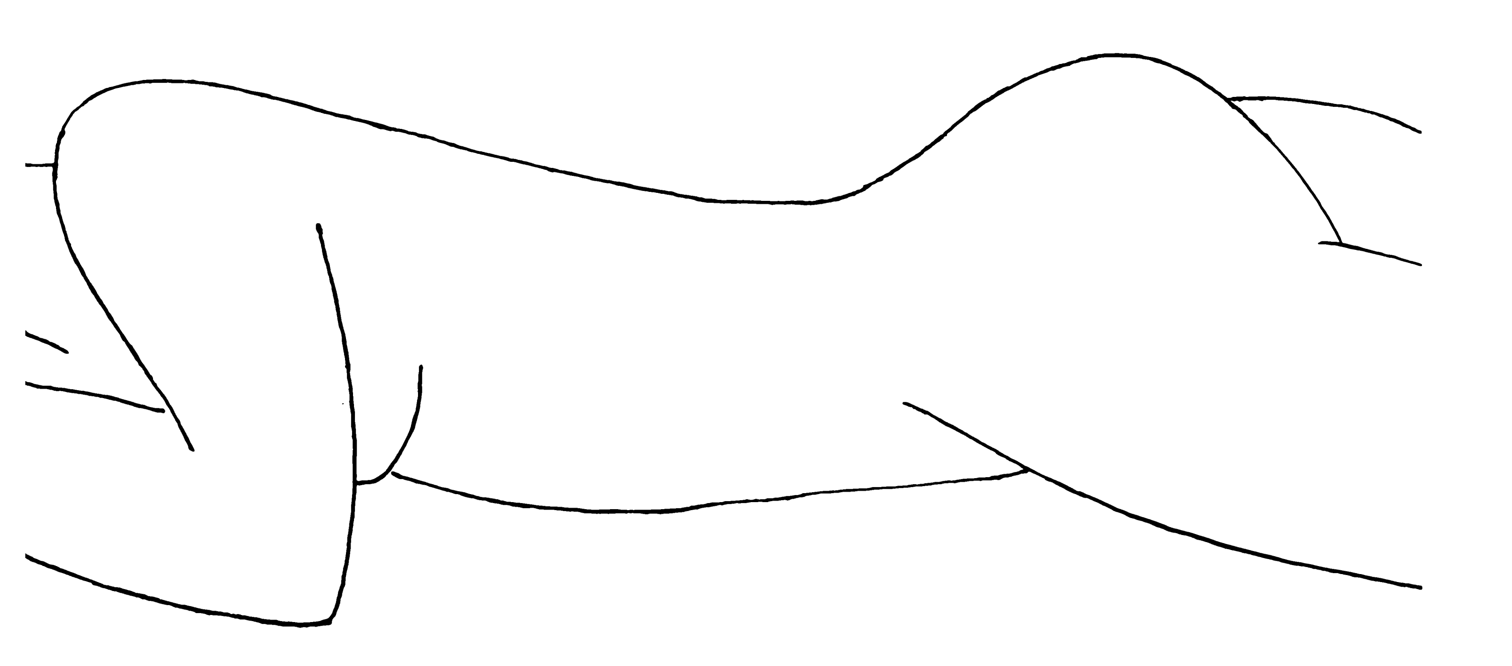
самых живых его работ. При этом художник идет здесь по следам достаточно прочной традиции такого же современного, лирического ощущения античности, традиции, которую он и не думает ломать.

Его рисунки уже сравнивали с циклами иллюстраций Пикассо к тому же Овидию и к Аристофану, с которыми они, несомненно, связаны. Другой их корень — женские образы в рисунках и офортах Матисса: чуть расслабленные, текуче-плавные женские тела в лениво-задумчивых позах, легко обведенные тонкой линией. С ними роднит рисунки Збарского и изящная, вполне соответствующая теме эротика, очень, в общем, сдержанная, но все же так шокирующая порой наших целомудренных редакторов.

Да, Збарский откровенно прочел Овидия не как почтенную классику, защищенную возрастом от всяких подозрений, а как очень молодую, живую и дерзкую книжку. И потому в его женских головках и торсах нет ни капли мраморного холода. Кокетливые и хорошенькие, они тоже переведены с классической латыни на современный бойкий и лукавый язык. И вышла книга не для латиниста, а для читателя, не для сдачи экзаменов, а для живого, поэтического восприятия.

96
Иллюстрация. Овидий. «Любовные элегии». М., Гослитиздат, 1963

97
Иллюстрация. Овидий. «Любовные элегии». М., Гослитиздат, 1963



Но столь непочтительный к классике, Збарский вовсе не чужд образам классически строгим, холодновато возвышенным. Иллюстрации к стихам современной чилийской поэтессы Габриелы Мистраль (Гослитиздат, 1963) обобщены и отточены, обведены тяжелой, медленной линией, оттушеванной внутрь формы равномерной штриховкой. Те приемы стилизации, которые здесь использовал Збарский, кажутся уже не графическими, а скорее скульптурными. Но, как в классической форме стиха заключена порой живая экспрессия чувства, так внешний покой замкнутых, статуарных фигур одухотворен их внутренним напряжением. Необычная для Збарского скульптурность формы потребовала и особой техники исполнения: по его эскизам иллюстрации были выгравированы на дереве Л. Быковым. Именно ксилография помогла так точно «уложить» на плоскость тяжеловатую округлую пластику этих рисунков, сделать их

98
Суперобложка. Габриели Мистраль. «Стихи». (Гравюра Л. Быкова). М., Гослитиздат, 1963

99 100
Иллюстрации. Габриела Мистраль. «Стихи». (Гравюра Л. Быкова). 1963. Не издано

98



органической частью маленькой, но сурово монументальной книжки (к сожалению, в издание вошли лишь фронтиспис с портретом поэтессы и гравюра на суперобложке).

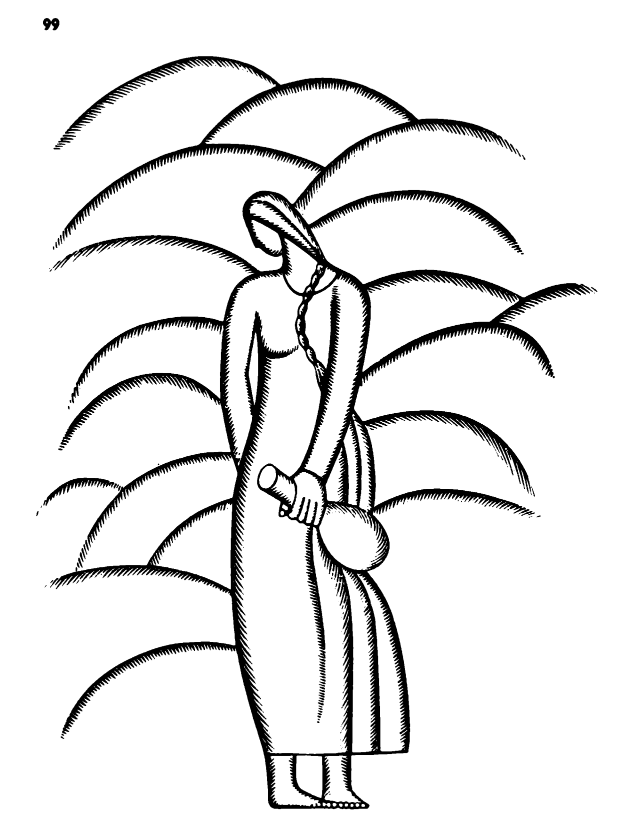
В работах последних лет меняется и отношение Збарского к шрифту. Исчезает размашистая рукописность титульных шрифтов, вновь появляются литеры типографского, наборного рисунка, написанные иногда еще очень легко и свободно, как в «Любовных элегиях» — даже не по линейке, «прыгающей», чуть неровной строкой, а иногда — четко вычерченные, построенные. Причина этой перемены, мне кажется, не только в том, что доходящая до нарочитой небрежности свобода почерка сыграла уже свою роль прямой реакции на академическую сухость шрифтов предшествующего периода и перестала теперь быть нужной. Просто по мере накопления опыта художник учится добиваться того же результата с меньшим нажимом, более простыми и строгими средствами.

Шрифтовые решения переплетов собраний сочинений И. Эренбурга (1962) и особенно К. Чуковского (1965) кажутся не менее острыми и свободными, чем беглые надписи на книге Эренбурга «Япония, Греция, Индия» («Искусство», 1960) или книгах Д. Ревалда «Импрессионизм» и «Постимпрессионизм» («Искусство», 1959 и 1962) со сплошь залитыми кружками в буквах «о» и «я». Теперь остроту композиции дает уже не показная небрежность, а выбор масштаба надписи — всегда неспокойного, контрастного по отношению к полю (надпись кажется подчеркнуто крупной или мелкой), иногда — диспропорция и в конструкции буквы, подчеркивающая ритм строки, сочетание горизонтального и вертикального расположения строк и т. п. Решение становится более книжным не в ущерб его остроте и выразительности.

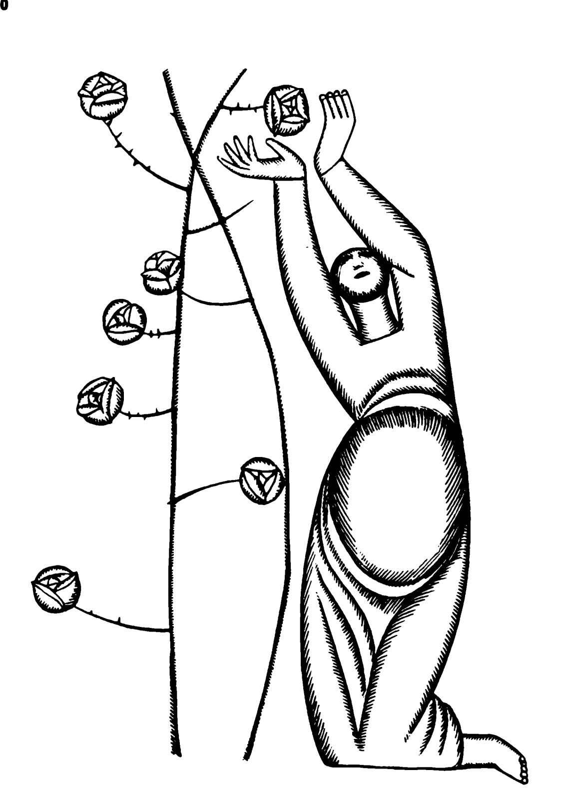
Это относится, конечно, не только к шрифтовым композициям. По сравнению с несколько поверхностным экспрессионизмом в оформлении пьес Лилиан Хеллман и Артура Миллера, следующая работа Збарского на близком к этому материале — сборник пьес Уильяма Сарояна «Путь вашей жизни» («Искусство», 1966) — сложнее, строже и тоньше.

На суперобложке небольшого томика изображена пустая сцена. Редкой штриховкой, направленной то горизонтально, то вкось, то вертикально, строит художник странное пространство этой сцены — нематериальный, зыбкий мир сбитой перспективы, монотонного, чуть дрожащего ритма, на-

99



100



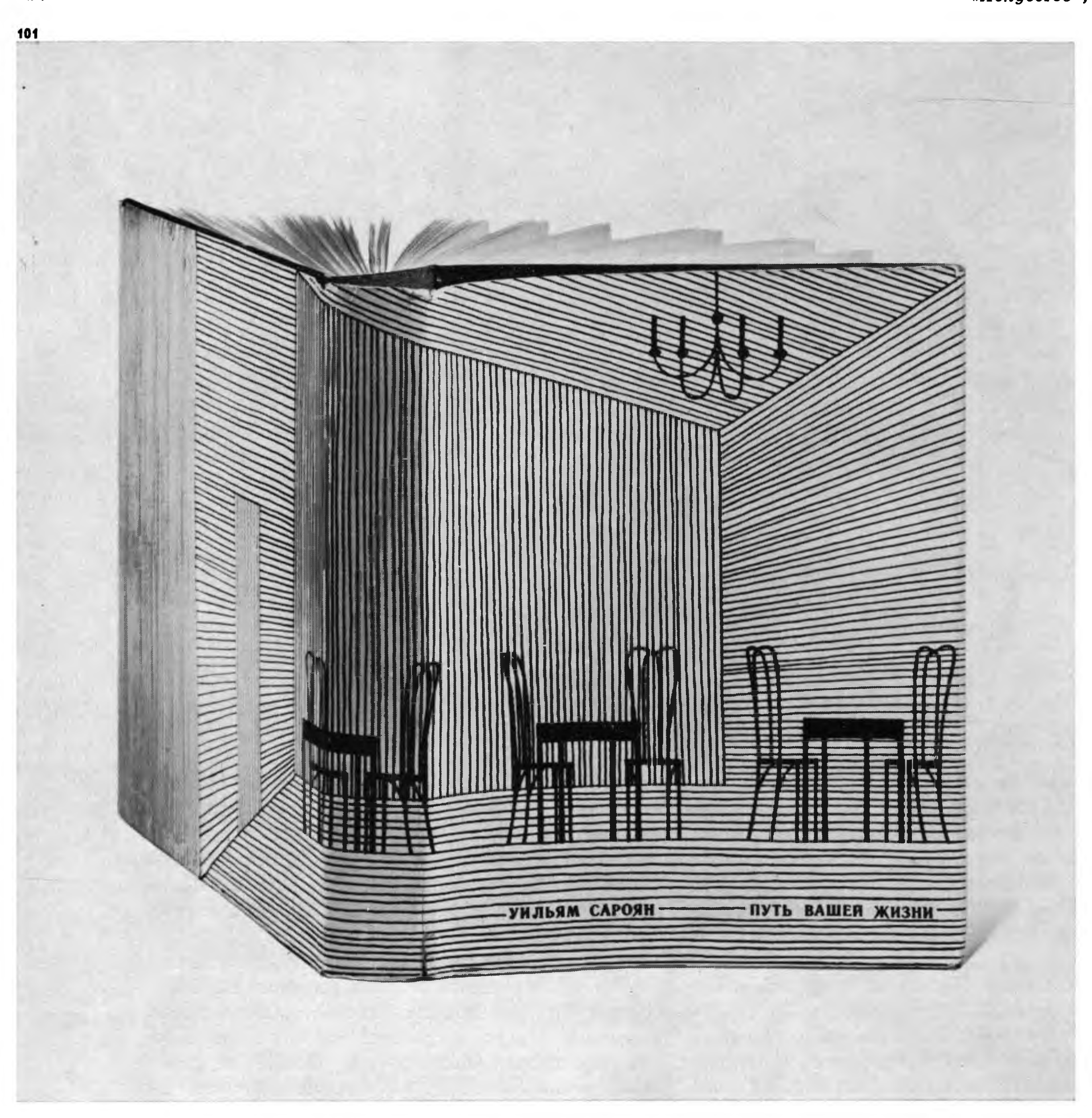
прягающегося до ощутимой вибрации в пересечениях этой равнодушной штриховки с петлеобразными спинками высоких стульев. Сцена пуста, но пьеса уже идет, ее настроение — ирреальное и болезненно лирическое — царит на сцене.

А потом появляются величественные стоячие часы на переплете. Их пропорции нарушены, они как бы вытягиваются, растут, на глазах превращаясь из вещи в символ. И, наконец, входят в книгу ее герои — силуэтами на фронтисписах к отдельным пьесам. Свободно заполняя страницу, эти силуэты не подчиняются безоговорочно ее плоскости, но и не уходят вглубь по законам обычной перспективы. Соотношение фигур на плоскости строит свое пространство — по своему убедительное, но условное, как и все решение книги. И сами силуэты — не обычные плоские фигуры (в сущности, контурный рисунок с рав-

101
Суперобложка. Пьесы. М., «Искусство», 1966

102
Переплет. Пьесы. «Путь вашей жизни». М., «Искусство», 1966

101



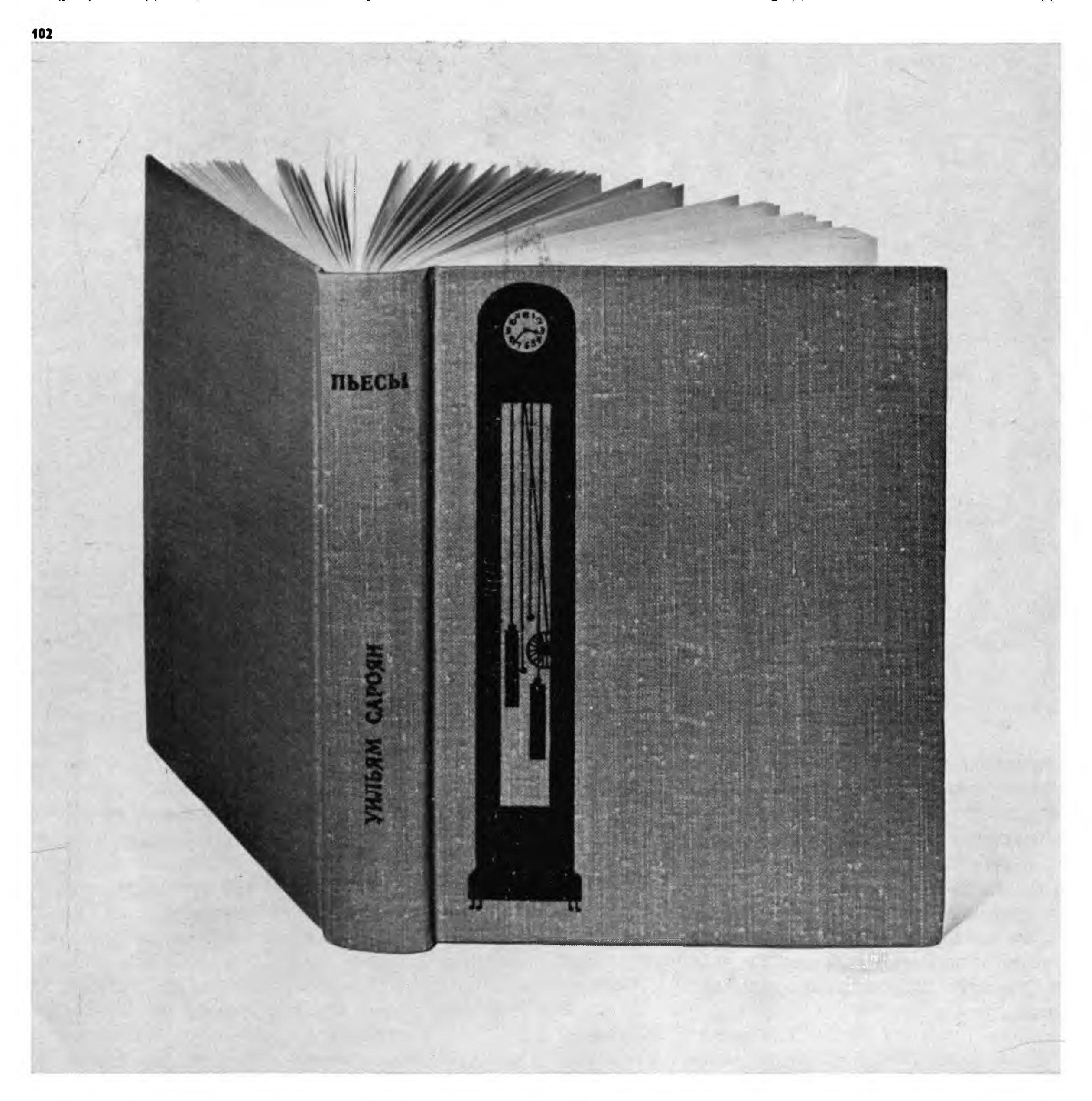
нодушной заливкой). Збарский акцентирует не контур, а пятно, край остается неопределенно рыхлым, почти случайным, читается не граница, а весь мазок кисти, как бы лепящий форму. Острый жест и гротескная, смело деформированная масса придают фигуркам характер и подчас напряженную выразительность.

Еще сдержаннее шмуцтитулы к радиопьесам Бёлля — одна из последних работ Збарского. Их психологическая напряженность даже не в фигурах, нарисованных скупо, почти схематично, а скорее между ними — в точно переданном ощущении длящейся тяжелой паузы.

Но психологизм и сдержанность этих иллюстраций не какой-нибудь новый этап, новое направление в творчестве художника. Скорее это лишь развитие той линии, которая наметилась еще десять лет назад в рисунках к пьесам Хеллман. А рядом с этой продолжается и линия модернизированной античности — в бойких карикатурах, которыми иллюстрировал Збарский эпиграммы Марциала.

Как всегда, обзор творчества художника, находящегося в расцвете сил, продолжающего активно работать, поневоле обрывается на полуслове. Точка ставится на середине неоконченной послед-

102



ней работы. Не будем гадать, что будет делать Збарский дальше. Сегодня он в некотором конфликте с книгой. Его тянет к свободному, станковому творчеству и на недавней выставке он уже показал очень интересную серию станковых листов — холодноватые, строгие пейзажи Ленинграда. Я думаю, что книга все-таки останется для него главным делом.

Збарский — прирожденный книжник, легко и быстро устанавливающий контакт с разнообразным литературным материалом, находящий ему точные соответствия в самом строе своей графики. При анализе, при прямом сопоставлении его работ это разнообразие стилей и приемов кажется порой чрезмерным. Оно нарушает привычное представление о творческой индивидуальности, как о единстве манеры, выработанной системе приемов. Но Збарский умеет оставаться собой вопреки изменениям почерка. Его книжки узнаются среди других на прилавке или в витрине. Узнаются, хотя каждый раз удивляют неожиданностью, остротой и новизной решения. Трудно угадать, какой будет его следующая находка, но мы с нетерпением ждем ее.

Ю. Герчук

103

104

103
Иллюстрация. Марциал. «Эпиграммы». М., «Художественная литература», 1968

104
Эскиз переплета. М., «Художественная литература», 1965



В. ДВОРАКОВСКИЙ

Искусство Валериана Дмитриевича Двораковского отмечено большим талантом и редким профессиональным мастерством, однако знают его немногие, да и то чаще всего понаслышке.

Двораковский родился в 1904 году. Его природное дарование проявилось рано: он начал работать в журналах еще юношей, не имея художественного образования. В 1924 году переехал из Минска в Ленинград и поступил в Академию художеств, где учился у Митрохина и Конашевича. После окончания учебы Двораковский проработал еще два года в Минске, после чего окончательно возвратился в Ленинград и связал свою судьбу с этим городом.

Первые работы Двораковского удивительно разнохарактерны. Словно бы он пробовал все, что было вокруг, и, попробовав, — откладывал. И гравюра «под Фаворского», и обложка в духе «ленинградской школы», и шрифт-каракули в духе тогдашней «Молодой гвардии», и беспредметническое сопоставление плоскостей, и резко асимметричные композиции, и надписи дыбом. Он делал все это уверенно, профессионально. И нельзя сказать, что в этих работах не узнается его рука. Но все-таки подлинного, своего мало и в них, они — как все.

Сравнительно поздно, на пороге четвертого десятка, начали обрисовываться истинные черты его творческого облика. В это время он вернулся к традиционным композициям, к классическому шрифту, к орнаменту. Уже в «Бедном Генрихе» Ю. Германа (1934), «Кристин — дочь Лавранса» С. Унсет (1935) обнаруживаются черты его поздних иллюстраций — черты зрелого стиля.

Во второй половине 30-х годов пришел подлинный расцвет творчества Двораковского. Художник работал много и успешно. Большей частью он оформлял книги с иллюстрациями, выполненными другими художниками: Г. Неменовой («Манон Леско»), Ю. Петровым («Тартарен из Тараскона»), Г. Доре («Сказки Перро»), Н. Тырсой («Пиковая дама», «Анна Каренина»), Ю. Васнецовым и К. Кузнецовым («Гуси-лебеди»), Е. Кибриком («Кола Брюньон», «Легенда об Уленшпигеле»).

Участие Двораковского в оформлении некоторых из названных книг даже не было зафиксировано. Однако именно в этих книгах он проявил нелегкое умение выдвинуть (там, где нужно) на первый план иллюстратора, согласовать свой труд с его трудом, а где-то и слить их в одной композиции, — словом, создавал то чувство ансамбля, которое говорило о возможностях более серьезных, чем простое оформительство. Большую часть рассмотренных книг можно без колебаний поставить рядом с теми, в которых Двораковский выступал самостоятельно (правда, только оформителем) — «Горе от ума» А. Грибоедова, «Новеллы» Л. Фейхтвангера, известный детиздатовский четырехтомник Шекспира, «Ночь ошибок» О. Голдсмита. Это зрелые произведения большого масте-





105
Рисунок для переплета. Л., 1936

106

ШАРЛЬ ДЕ КОСТЕР

ЛЕГЕНДА
ОБ УЛЕНШПИГЕЛЕ
И ЛАММЕ ГУДЗАКЕ
И ОБ ИХ ПРИКЛЮЧЕНИЯХ
ОТВАЖНЫХ, ЗАБАВНЫХ
И ДОСТОСЛАВНЫХ
ВО ФЛАНДРИИ
И ИНЫХ СТРАНАХ

ПЕРЕВОД С ФРАНЦУЗСКОГО
И ПРИМЕЧАНИЯ А.Г.ГОРНФЕЛЬДА
ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
Б.А.КРЖЕВСКОГО

АВТОЛИТОГРАФИИ ЕВГЕНИЯ КИБРИКА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1938
ЛЕНИНГРАД

106
Титульный лист. Л., «Художественная литература», 1938

107
Титульный лист. М.—Л., «Детская литература», 1937. (Рисунок Ю. Васнецова)

ра, гордость не только ленинградской, но и всей советской книжной графики.

В этих книгах проявились важнейшие черты творческого характера художника. И прежде всего — своеобразный подход к классической — русской и зарубежной — теме (которой ему довелось в основном заниматься). Стилизация — этот костыль художника среднего — Двораковскому не нужна, замысел он выражает своими, присущими ему самому средствами. Исторический материал для него лишь сырье, из которого извлекается что-то нужное. Некоторые из созданных им титульных листов вызывают в памяти титульные листы середины XIX века. От этой далеко не лучшей эпохи искусства книги художник взял лишь принцип разногарнитурности, который возвел в степень художественного, решая с его помощью собственные пластические задачи. Поэтому то, как он выражал характер книги (эпоху, место, стиль), далеко от общепринятых (как правило, банальных) представлений.

Войну Двораковский провел в блокированном Ленинграде. Его работа, и до того интенсивная, в этот период приобрела особенную напряженность и почти не прерывалась: его книги выходили и в 1941, и 1942, и 1943 годах. Это напряжение, впоследствии сыгравшее роковую роль в его жизни, тогда еще никак не сказалось на творчестве. Напротив, именно в разгар войны, изнуренный перенесенной блокадой, он создавал книги, в которых делал новый шаг вперед, уходя от своего зрелого, казалось бы, вполне устоявшегося стиля: «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя (1943), «Басни» И. Крылова (1944) и «Военные рассказы» Льва Толстого (1944). Здесь он, в сущности, впервые делал книгу целиком, работая и как иллюстратор, и как оформитель. В те же годы он создал одно из своих лучших творений — оформление сборника стихотворений Анны Ахматовой.

Но после окончания войны Двораковский стал работать все меньше и меньше. Любопытные, хотя и неровные, иллюстрации к «Запискам о Шерлоке Холмсе», предвосхитившие будущие опыты художников книги конца 50-х годов, великолепная, к сожалению, не изданная обложка к «Роланду Оруженосцу» (1948) — последние и характерные проявления его чудесного таланта. В конце 40-х годов тяжелая болезнь окончательно оторвала Двораковского от работы. Творчество художника прервалось в пору нового его расцвета.

И все-таки, быть может, даже не в этом трагизм его судьбы, а в том, что искусство его не сыграло той исторической роли, которую могло бы сыграть, что принципы, развиваемые им, не были подхвачены и угасли вслед за тем, как угасало его собственное творчество.

Надо вспомнить, что на рубеже 30-х годов, когда Двораковский только еще начинал работать над книгой, в ленинградской книжной графике назревал кризис. Художественная концепция «Мира искусства», лежавшая в основе «ленинградской школы», исторически изживала себя. Ни взрывчатые опыты Лисицкого, ни система Фаворского, ни школа Лебедева — все эти проявления новой эпохи в оформлении книги не затронули ее. Художественная концепция рисковала выродиться в сумму ремесленных догм. Однако традицию нельзя было ломать — она бы просто погибла. Ее надо было изменить — тактично и осторожно, но принципиально. Трудная миссия повернуть консервативную традицию лицом к новому выпала на долю Двораковского.

Традиционность, успокоенная правильность работ

107

ГУСИ-ЛЕБЕДИ
СБОРНИК РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК, ПЕСЕНОК, ЗАГАДОК и СКОРОГОВОРОК
СОСТАВИЛ М. БУЛАТОВ
РИСУНКИ Ю. ВАСНЕЦОВА И К. КУЗНЕЦОВА
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ ВСЕСОЮЗНОГО ЛЕНИНСКОГО КОММУНИСТИЧЕСКОГО СОЮЗА МОЛОДЕЖИ
ИЗДАТЕЛЬСТВО ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1937 Ленинград

108

Лион Фейхтвангер

новеллы



перевод с немецкого

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“

ЛЕНИНГРАД 1938

108
Титульный лист. Л., «Художественная литература», 1938

109
Заставка. «Испанские драмы». 1940. Не издано

Дворaковского — внешняя и обманчивая. Их распирает изнутри тяга к остроте, к контрастным сопоставлениям, к сложной многогранности впечатления. Более всего об этом дает знать присущий Двораковскому контраст между внешне бесстрастной композиционной схемой и ее динамическим наполнением.

Этот контраст обнаруживал себя уже в зрелых работах художника второй половины 30-х годов, а в поздних стал особенно острым. Заставки к рассказам из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» чрезвычайно характерны. Здесь графическая манера приобретает особенную импровизационность. Но общая схема этих заставок с рамкой, с украшениями по углам, с надписью, образующей основание, — устойчива и традиционна.

(В редких случаях — напротив: обложка к «Роланду Оруженосцу» производит впечатление чистой, ничем не сдерживаемой орнаментальной импровизации. Не сразу замечаешь, что она подчинена жесткой схеме: не только оставляет место для иллюстрации и надписей, но и образует совершенно правильную широкую раму с равномерным узким полем вокруг. Эта внутренняя организованность при внешней свободе — тоже источник движения).

109



Даже шрифт — не «рукописный» (им вообще редко пользовался художник), а «правильный», близкий к типографскому, — пишется кистью сразу, смело, как в эскизе, как получится, со всеми неизбежными неправильностями, которые не портят впечатления, а, наоборот, обогащают его. Все творчество Двораковского — постоянное соединение точного расчета, взвешенности, продуманности с темпераментом, свободой и непринужденностью. В этой внутренней противоречивости выразился разлад между традиционной почвой и высаженными в нее новыми идеями.

Пройденный и откинутый опыт первых лет не пропал даром. Если бы все сводилось к тому, чтобы, поблуждав и разочаровавшись, вернуться к надежной традиции, — Двораковский проделал бы этот путь гораздо быстрее. Однако художнику необходимо было усвоить все пройденное и сохранить его опыт, самую суть нового — новую художественную концепцию, понимание искусства графики и искусства оформления книги.

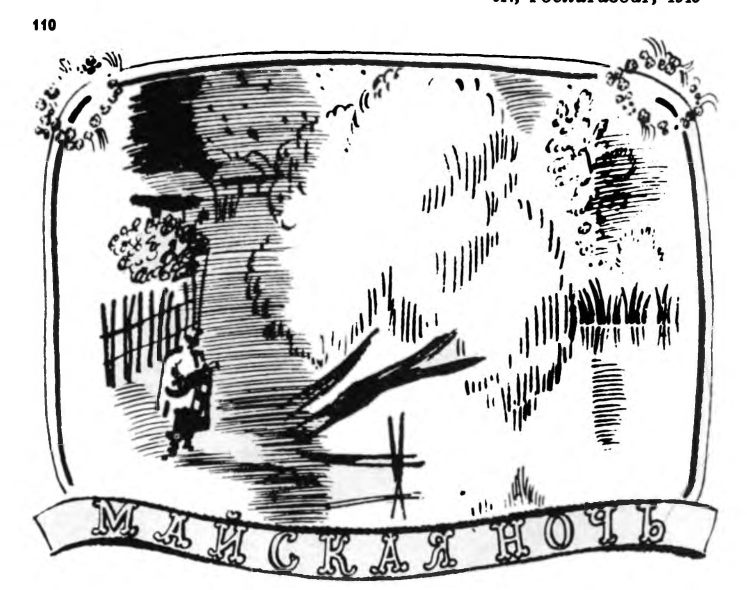
Понятие «графичности», выстраданное и победно утвержденное мирискусниками (по Э. Голлербаху: «линейность, контрастность, планиметричность»), отмирало, сделав свое дело. Плоскостно-графическое понимание сменялось более сложным, пространственно-живописным. Графика становилась равноправной частью пространственных искусств, разделяющей все их закономерности. Такова графика Фаворского, Лебедева, Тырсы. Отпечаток этого же понимания несет в себе графика Двораковского — и рисунок, и шрифт, и орнамент.

Рисунок его темпераментен, проникнут быстрым, немного импрессионистским живописным видением. Его импровизационная манера сильно отходит от канонических традиций мирискуснической графики, перекликаясь скорее с манерой московских мастеров из группы «13». Она редко бывает однородна формально: чаще всего это сочетание легкого невесомого перового штриха, хорошо лежащего на странице, удерживающего ее плоскость, и сочных мазков кисти — тяжелых, «предметных», выводящих глаз из этой плоскости, подчеркивающих пространственность, не столько реальную, изобразительную, сколько эстетическую.

Орнамент Двораковского (отличного мастера орнамента, свободно говорящего на его языке) построен на тяготении к органическим живым мотивам: венкам, листьям, цветам, букетам, веткам, траве, бабочкам. Подчас они носят настолько предметный характер, что изображение словно на глазах у зрителя переходит в узор, и в этом акте превращения есть момент внутреннего движения. Но и там, где изобразительность ушла, штрихи, завитушки продолжают жизнь: они растут, ползут, извиваются, они неправильны и асимметричны и, главное, не повторяют друг друга. Такими их родила рука художника, свободно, без усилий и без видимого расчета касающаяся кистью бумаги.

Двораковский развивает дальше принцип рисованного (а не «вычерченного») шрифта. Его литеры разнятся не только в пределах одного листа, но даже в пределах одного слова, начертание каждой обусловлено ее местом в ряду других. Он пренебрегает ремесленным правилом равномерной расстановки литер — то сталкивает их вплотную, то оставляет свободные пробелы, подчиняясь не столько отвлеченной норме, сколько чувству ритма и общему живописному впечатлению. Характерное для многих его титульных листов соединение нескольких шрифтов самых разных гарнитур (прием настолько рискованный, что вообще используется крайне редко) дает острые, почти драматические столкновения разных фактур, подчеркнутую разноплановость, стереометричность композиции.

110



110
Заставка. Н. Гоголь. «Вечера на хуторе близ Диканьки». Л., Гослитиздат, 1943

111
Заставка ко II части. Н. Гоголь. «Вечера на хуторе близ Диканьки». Л., Гослитиздат, 1943

В искусстве Двораковского отразились и новое понимание синтеза элементов книжной графики (изображение — шрифт — орнамент) и соотношения различных сторон оформления книги — декоративного и изобразительного, оформительского и смыслового и т. п. Мирискусники старшего поколения (Бенуа, Лансере) не достигли синтеза: их иллюстрации делались по одним законам, оформление — по другим. Мирискусники младшего поколения (Нарбут, Чехонин, Митрохин), а за ними и «ленинградская школа» пришли к этому синтезу дорогой ценой — подчинив изображение орнаменту, Фаворский и Лебедев утвердили в книге синтез в современном понимании.

Дворaковский тоже не сразу пришел к выводу о единстве книжных элементов. Правда, в течение длительного времени этому мешали конкретные условия: работая исключительно над оформлением, он был лишен возможности использовать изобразительные элементы. Очевидно, такие условия работы замедляли развитие его поисков. Отпечаток этой тенденции несет на себе и сборник Тынянова (1940), в котором Двораковский создавал и иллюстрации — правда, вместе с другими художниками. Неизвестно, каковы были бы «Испанские драмы» (1940). Книга не вышла, а от замысла осталось только два десятка иллюстрационных заставок. Словом, трудно судить, насколько устремления мастера соответствовали тем условиям, в которых он работал.

Но, бесспорно, что с 1943 года Двораковский выпустил несколько книг, которые могут служить высоким образцом органического синтеза книжной графики. В них нет разрыва между элементами оформительскими и изобразительными. Все сделано по одним пластическим законам. Если и приходится говорить о каком-то преобладании в этом триединстве, то скорее всего — именно изображения. В этом виден несомненный шаг вперед, ибо законы изображения, то есть способа, наиболее непосредственно связанного с многообразием окружающего мира, несравненно сложнее, богаче, плодотворнее, нежели законы орнамента. Вместе с тем этот примат изображения не имел ничего общего с убогой изобразительностью книг конца прошлого столетия, от которой решительно отказались мирискусники. Нельзя не вспомнить здесь заставки к частям «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Их фантастическое пространство, трудно сопоставимое с реальным, есть пространство художественное, в котором на равных основаниях живут и изображение, и орнамент, и шрифт, свободно сообщаясь друг с другом и свободно перетекая друг в друга.

Своеобразно решается Двораковским и синтез графики с книгой. Его графика — в полной мере книжная: она отлично согласовывается с наборной полосой, не выпадает из книжного организма, всегда полиграфична. Но это единство построено не на подчинении графики книге; их единство — единство контраста, взаимодополнения, взаимообогащения. Прихотливая и свободная, подчеркнуто «рукодельная» графика противопоставляет себя геометрической архитектурности книги и в этом видит источник своей силы и свою полезность. Двораковский — книжный график, а не оформитель, не художник книги в том расширенном понимании, которое сейчас принято.

Тенденции искусства Двораковского не нашли в дальнейшем отклика. У него были единомышленники (случайно ли, что первая из них, Т. Цинберг — училась у Фаворского, а вторая, В. Зенькович — по мироощущению скорее живописец, чем график?), они интересно работали и позднее. Но дальше его влияние не пошло. Авторитет Двораковского всегда был велик, но он носил узкопрофессиональный оттенок. Его виртуозность стала легендарной и незаметно заслонила другие стороны творчества: содержание работы не было оценено. Сказались ли неблагоприятные годы украшательства, когда поощрялись самые рутинные стороны ленинградской книжной графики? Не хватило ли самому Двораковскому ка-

111



честв учителя, пророка, способного создать школу и повести за собой? И, наконец, не таил ли опасной компромиссности избранный им путь примирения старого с новым?

Так или иначе, искусство Двораковского, эта прекрасная глава еще не написанной истории советской книжной графики, не получило продолжения. Быть может, мы еще вспомним его, когда пройдет время, схлынет волна новой (по-своему, хоть и ограниченно, полезной) «игры в инженера», и утомленные модулями, дизайном и монтажом художники захотят возвратить в книгу живое движение человеческой руки, богатство графического искусства.

Э. Кузнецов



ВИВЕ ТОЛЛИ

Иллюстрации Виве Толли составляют неотъемлемую часть поэтической и визуальной ткани книги, но одновременно живут и независимой от книги жизнью — как станковые листы. Возможность подобного двойного существования кажется заранее задуманной и предрешенной — не случайно важнейшие циклы последних лет выполнены в технике глубокой печати, эффекты которой полностью раскрываются в оттиске с доски и частично теряются при полиграфическом воспроизведении. Верность излюбленной технике еще раз подтверждает тесную связь между станковой и книжной графикой художницы. Два этих рода постоянно встречаются: в иллюстрациях используются мотивы, разработанные прежде в станковых листах, и наоборот, темы многих станковых произведений навеяны народными сказаниями, легендами и т. п. По существу, книжная графика Виве Толли воплощает ее мироощущение не менее полно, чем эстамп, свободный от литературного первообраза.

Столь последовательное и яркое утверждение в книге поэтического мира иллюстратора — явление нечастое, и сама Виве Толли пришла к этому в результате весьма продолжительной эволюции. Ее иллюстрации, исполненные на рубеже 50—60-х годов, — преимущественно перовые рисунки к сборникам стихотворений и новелл эстонских писателей — были остроумны и талантливы, но между автором книги и художником были тогда отношения господства и подчинения. Лишь в последнее время они уступили место партнерству: переводчик стал соавтором, аккомпаниатор — равноправным участником ансамбля. Текст и иллюстрации связаны не односторонне, но обоюдно; параллельные ряды созвучных образов бросают отсветы друг на друга, и это взаимодействие раскрывает в каждом из них новые грани смысла.

В одной из новых работ Виве Толли как бы обнажила перед читателем принцип своего подхода к поэзии. Перовые рисунки в сборнике поэтессы Минни Нурме «Колосок»* отнесены к определенному стихотворению, иногда — к строке, которая выписана рядом с иллюстрацией. Однако, если даже это отдельная строка, ей сопутствуют размещенные симметрично на развороте два рисунка — сходные по мотиву и композиции, но разные. Ибо поэтический образ — «Есть люди: их облик — это облик моря» — или вопрос — «Что говорит тебе мое молчание? Все иль ничего?» — не могут быть поняты однозначно. Текст заключает в себе переливающуюся гамму значений, и два варианта пластической интерпретации намекают на множественность пересекающихся и дополняющих друг друга смысловых и эмоциональных его аспектов.

Многоплановость поэтического образа предоставляет иллюстратору известную свободу: он вправе выбрать из всех возможных толкований то, которое более всего соответствует его индивидуальному мироотношению. Видимо поэтому Виве Толли предпочитает поэзию другим видам литературы. Однако сколь бы ни был широк круг ассоциаций, рождаемых текстом, он никогда не бывает беспредельным и непременно имеет некий центр рассеивания, который ориентирует и направляет поиск, фантазию и творческую волю иллюстратора. Поэтому Виве Толли останавливает свой выбор на произведениях, по сути своей родственных ее устремлениям, природе ее искусства.

С момента творческого самоопределения художницы в начале нынешнего десятилетия тема родины составляет ядро ее графики. Стремление постигнуть основные, глубинные черты своеобразия страны и национального характера обусловило преобладающий интерес к жизни и укладу островных и прибрежных эстонских деревень, к людям прямым и сильным, внешне простым и суровым, как окружающая их северная природа. Эти поиски опирались на определенную традицию.

Важнейшей исходной точкой ей послужило наследие выдающегося эстонского мастера

*
M. Nurme. Maarjahein.
Tallin, «Eesti Raamat», 1967.

Кристьяна Рауда, в чьих рисунках со скупой и величественной мощью воссозданы эстонские крестьяне или герои народных сказаний. Стилистическая зависимость от Рауда обнаруживалась лишь в немногих работах — его уроки сказались более всего во внутреннем пафосе и общей устремленности искусства Виве Толли. Подобно своему предшественнику, она не раз обращалась к народной поэзии, находя в ней ключ к поэзии народной жизни. Однако графика Рауда, уходящая своими корнями в глубины народного художественного сознания, сублимировала по преимуществу эпическое и героическое начала; Виве Толли находит там же неиссякающий источник лирики. Рисунки Рауда наделены некой архаической монолитностью; гравюры современной художницы обладают значительно более сложной структурой: они заключают в себе тонко нюансированный подтекст, разветвленные ассоциативные свя-

112



112
Иллюстрация к стихотворению «Смерть соловья». Анна Хаава. Сборник стихов «Полевой цветок». Таллин, Эстонское государственное издательство, 1964 (на эст. яз.). Травление

зи, различные сочетания прямых и символических значений.

В 1964—1966 гг. увидели свет три книги, иллюстрированные и оформленные Виве Толли. Это сборник стихотворений классика эстонской поэзии Анны Хаава «Полевой цветок»*, «Сказительница Мари» Аугуста Анниста ** и «Избранные стихотворения» Деборы Вааранди ***. Их содержание, каждый раз по-иному, соприкасается с кругом постоянных интересов художницы.

Первая книга имела во многих отношениях программное значение и открывала собой нынешний этап в книжной графике В. Толли.

Поэзия Анны Хаава пленяет искренностью чувства, естественностью, бесхитростной простотой. Эта наиболее общая характеристика верно передана в оформлении книги. Светлый, прозрачный узор веток рябины, символизирующих природу Эстонии, почти полностью покрывает суперобложку, оставляя лишь небольшое поле для шрифта. Орнамент, заданный одним лишь элементом на переплете, полностью развернутый на форзаце, многократно повторенный на титуле и на каждой странице (в частности — в обрамлении инициалов), чист и наивен, как сами стихи. Внутри орнаментальной оправы, цементирующей книгу и определяющей эмоциональную интонацию, есть еще другая — смысловая.

Книга открывается и замыкается портретами поэтессы — юной и одухотворенной на титульном листе, проникнутой светлой печалью и умудренной — в конце. Между этими точками заключен поэтический мир Анны Хаава. Он не тождествен ее личности, поэтому на шмуцтитуле, идущем вслед за титулом, появляется еще один ключевой образ — девушка на лугу, полном цветов, лирическая героиня сборника «Полевой цветок».

Остальные иллюстрации существуют как бы в двух измерениях: каждая из них относится к определенному стихотворению, а все вместе они последовательно развивают в сложном переплетении основные темы — родины, любви, поэзии. Заботой о связности и цельности этого ряда обусловлен в известной мере выбор стихотворений для иллюстрирования, а также и самый образ, в одних случаях воспроизводящий «предметный состав» стихотворения, в других — представляющий лишь звено в цепи ассоциаций. Скажем, иллюстрация к стихотворению «Сверкает озеро в сиянии зари» — это пейзажный мотив, который верно повторяет картину, описанную в тексте; точно так же изображение одинокого хутора отвечает центральному образу стихотворения «Один у меня священный дом». Взволнованный пейзаж, сопровождающий стихотворение

113
Иллюстрация к стихотворению «Тогда поди запри песни». Анна Хаава. Сборник стихов «Полевой цветок». Таллин, Эстонское государственное издательство, 1964 (на эст. яз.). Травление

113



*
Anna Haava. Nõmmelill. Valik luuletusi. Eesti Riiklik Kirjastus, 1964.

**
August Annist. Lauluema Mari. Tallin, «Eesti Raamat», 1966.

***
Debora Vaarandi. Valik luuletusi. Tallin, «Eesti Raamat», 1966.

«Смерть соловья», предлагает лишь одно из возможных его пластических истолкований, равно как и яблоня с причудливым орнаментом ее изогнутых ветвей, листьев, плодов, помещенная рядом со стихотворением «О, родина!». Последние две иллюстрации, однако, укрепляют и завершают пейзажный цикл, в котором с наибольшей полнотой и рельефностью выражена привязанность поэтессы (и художницы) к родной земле.

На аналогичных принципах построены иллюстрации к любовной лирике. Стихи жанровые и публицистические Виве Толли едва лишь акцентировала двумя весьма точно найденными образами, боясь, видимо, нарушить наиболее важные для нее сквозные линии развития. Особенно многозначны иллюстрации к стихам о поэзии. Примером может служить гравюра, относящаяся к следующим строкам:

Прикажи солнцу не всходить
и запрети спешить ветрам,
и крикни, чтоб замолчало шумящее море
и угас рокот водопада —
тогда поди запри песни
и запрети плач и смех певца!..

114



114
Иллюстрация к стихотворению «Песня не приходит с ветром». Анна Хаава. Сборник стихов «Полевой цветок». Таллин, Эстонское государственное издательство, 1964 (на эст. яз.). Травление

Изобразив лирическую героиню с листом бумаги в руке на фоне шумящего моря, художница тонко и умно схватила главное в этом развернутом сравнении, где поэзия уподобляется природным стихиям. Вместе с тем сопоставление героя и пейзажа, неоднократно повторенное в других иллюстрациях, снова возвращает нас к лейтмотиву родины. Женский образ непосредственно перекликается с образами, в которых интерпретируется любовная лирика. Наконец, однофигурная композиция использована во всех случаях, когда речь идет о творчестве. Эта последняя группа иллюстраций, подобно замковому камню, связывает и удерживает стройную и сложную поэтическую конструкцию, созданную художницей.

Немногие реалии, органично и ненавязчиво включенные в композиции, воссоздают атмосферу времени, когда писала Анна Хаава. Для Виве Толли, однако, дороже была иная точность — точность передачи поэтического мироощущения, воплощенная в характере очертаний, в угловатом и нежном движении линий, в наивности отдельных деталей, в видимой простоте и непосредственности общей интонации.

Книга «Героическое повествование из времен рабства о сказительнице Мари, сплетенное из народных сказаний Аугустом Аннистом» — иного рода, но она также близка к главному направлению творчества Виве Толли. Жанр и содержание этого своеобразного литературного произведения лучше всего определены в авторском послесловии. «Тысячеликие сказительницы, отделенные от нас веками! В течение столетий вы светили и разгоняли мрак в ночи рабства. В память о вас и в знак благодарности я постарался сплести этот венок песен, воздвигнуть на вашей общей могиле собирательный образ хоть одной из вас. Я постарался также дать контуры общества, в котором вы жили, и обстоятельства, в которых родились ваши песни. Я попытался оживить все это посредством ваших же стихов, ибо лучших не нахожу, и каждый из них имеет ценность документа... Вы создали повествования только о своей повседневной жизни, о ее трудностях и радостях — только они использованы здесь... Я считаю, что такая жизнь более заслуживает утверждения в героических сказаниях, нежели взаимные истребления или покорения чужих городов»*. В книге Аугуста Анниста история простой эстонской крестьянки, полная трудов и горестей и лишь скупо озаренная редкими радостями, становится легендой, соединившей быль с вымыслом и расцвеченной узорами отшлифованного веками народного поэтического слова.

В графическом решении книги доминируют иллюстрации. Орнаментальный декор, который в данном случае был бы вполне уместен, сведен лишь к немногим прозрачным виньеткам, легко стилизованным в народном духе, и украшению инициалов. Художница исходила на сей раз из эпического характера «героического повествования». Шесть гравюр, выполненных в смешанной технике травления по металлу (не считая гравюры для суперобложки, выполненной в той же технике), акцентируют узловые моменты действия столь последовательно, что история сказительницы Мари может быть прочитана по одним лишь иллюстрациям. В них неизменно господствуют человеческие фигуры и в первую очередь воплощены различные грани образа главной героини — любящей, горюющей, страдающей, работающей, поющей... Важнейшие ипостаси этого образа синтезированы в представленной на суперобложке эстонской крестьянке тех времен, матери и труженице, своего рода «островной мадонне». Большей конкретности и однозначности пластического образа отвечает и графический язык, в котором преобладают линия и контур.

Тем не менее иллюстрации к книге А. Анниста отнюдь не простой пересказ сюжета; каждый изображенный здесь эпизод окружен поэтическим ореолом. Пейзаж эстонских островов, усеянных валунами, изрезанных оградами, с бесхитростными северными цветами на лугах и густыми лесами воспроизводит обстановку действия. Будучи реальным фоном, природа выступает и как фон эмоциональный, становится активной соучастницей жизни, которая с нею неразрывно связана. В этом смысле гравюры также соответствуют тексту, где природа одушевляется (персонажи беседуют с солнцем, месяцем, ветром), а герои уподобляются природным явлениям. Композиционная структура иллюстраций с ее подчеркнутыми ритмическими повторами, равно как и элементы условности в трактовке пространства и формы, представляются визуальным эквивалентом деформаций, повторов, параллелизмов, присущих стилистике народного сказа.

Заметим, однако, что это соответствие не имеет ничего общего со стилизацией (недаром этнографические детали играют хотя и существенную, но подчиненную роль). В стилизации непременно есть момент актерства, относящийся скорее к искусству представления, нежели переживания.

*
Lauluema Mari., lk. 84—85.

Виве Толли остается верна себе. Будучи преемственно связана с тем национальным эстетическим сознанием, которое запечатлелось в фольклоре, она давно вышла за его пределы и представляет иное время, миропонимание, склад художественного мышления. Ее отношение к героям сказания — восхищенное и нежное — возможно постольку, поскольку художница находится вне этого мира и осознает свое отличие от него. Имперсональная стихия народной поэзии преломилась в родственной, но не тождественной ей творческой личности и получила глубоко индивидуальную окраску.

Стихи Деборы Вааранди, в отличие от произведений Анны Хаава и сказаний, обработанных А. Аннистом, — это творения современницы. Между художником и автором нет дистанции; встречаются два лирика, сложившиеся в сходных условиях и отличающиеся в известной мере лишь складом дарования. Поэтому Виве Толли разрешила себе здесь наиболее свободное истолкование текста.

В сборник входят произведения разных лет, часто непохожие по настроению и стилю. Среди всех мотивов, прозвучавших в стихах, Виве Толли снова выбрала мотив родины, Эстонии, полу-

115



115
Шмуцтитул. Анна Хаава. Сборник стихов «Полевой цветок». Таллин, Эстонское государственное издательство, 1964 (на эст. яз.). Травление

чившей у Деборы Вааранди развернутую, многогранную, поистине полифоническую разработку. В иллюстрациях, выполненных ранее, пейзаж был призван сыграть очень важную роль как гибкий инструмент эмоционального выражения. Здесь, в новой книге, он господствует едва ли не безраздельно — это обрывы северного побережья, птицы над морем или в гуще ветвей, цветы, пламенеющие в тайных глубинах леса, сжатые поля, рябина, трепещущая на осеннем ветру... Даже состояние неясной тревоги, вызванной страшным сновидением (стихотворение «Беспокойство»), передано с помощью раздробленных,

116



в странном «сонном» ритме разбросанных по полю листа пейзажных фрагментов.

Подобный подход лишь отчасти объясняется тем, что в самих стихах образы природы, рассчитанные на зрительные ассоциации, занимают весьма важное место. Иллюстрации далеко не всегда построены по принципу прямого соответствия. Хотя перекличка конкретных мотивов часто сохраняется, сам мотив задает по преимуществу определенное настроение, не более, — свободно и живописно трактованный, недосказанный, он, как и сами стихи, предоставляет возможность завершить образ воображению читателя-зрителя.

Это не столько переложение стихов на язык графики, сколько обнажение их эмоциональной основы. Поэтому в иллюстрациях к книге Деборы Вааранди более явственно, чем где-либо ранее, облик лирического героя поэтессы совмещается с обликом художницы. Гравюры кажутся реализацией отзвука, рожденного словом в душе их создательницы.

116
Суперобложка. Аугуст Аннист. «Сказительница Мари». Таллин, «Эстонская книга», 1966 (на эст. яз.). Травление

117
Иллюстрация. Аугуст Аннист. «Сказительница Мари». Травление

Как мы уже отмечали, просвечивание личности автора, столь очевидное в последнем цикле, присуще всем названным здесь работам: оно обнаруживается и в отборе произведений для иллюстрирования, и в характере интерпретации. Круг тем и мотивов, настроенность, склад мышления и способ высказывания во многом обусловлены общим подходом, который хочется назвать исповедным. Художница открыто признается в своих привязанностях, а внешняя сдержанность и чувство меры только усиливают лирическое напря-

117



жение и придают особую достоверность романтическому полету чувства.

Говоря об интенсивности лирического выражения, присущего иллюстрациям Виве Толли, необходимо подчеркнуть, что оно отнюдь не результат непосредственного импульса, так как постоянно контролируется и направляется интеллектом и вкусом. Каждый элемент этих работ продуман глубоко и многократно — суть текста, драматургия развития образов, целостность визуальной организации книги, — и на всем лежит печать мысли — точной, тонкой и изящной.

Графическая речь Виве Толли сложна и богата нюансами, на которые столь щедры техники глубокой печати. Интонация гравюр к стихам Анны Хаава во многом определяется характером движения линий и их соотношением с тональными плоскостями, интонация иллюстраций к книге Деборы Вааранди — смелыми живописными контрастами и гармониями. В «Сказительнице Мари» сочные контуры и пятна сумрачно набухают в трагических эпизодах и облегчены и высветлены в лирических, ярко расцвечивают лист, где Мари представлена сказительницей, «делательницей красоты». Плетение офортных линий, сопоставление кроющих и прозрачных тональных поверхностей, созданных текучими живописными фактурами резерважа и зернистыми — акватинты, бархатные глубины черных пятен и сияние белого тона бумаги, просвечивающего сквозь слой краски, — все эти элементы, выступающие в различных сочетаниях, несут в себе трудно поддающиеся словесной формулировке, но отчетливо читаемые повороты мысли и переживания. Столь гибкое использование языка глубокой печати было бы немыслимо без виртуозного владения техникой, не только полностью освоенной, но и развитой самостоятельно в ходе неустанных экспериментов.

Решения, предложенные Виве Толли, не могут рассматриваться как единственно возможные — опасность канонизации единственного подхода в искусстве хорошо известна. Нельзя утверждать даже, что сама художница будет в дальнейшем придерживаться тех принципов, которыми руководствовалась в охарактеризованных здесь циклах. Однако принципы эти правомерны и плодотворны. Доказательством могут послужить рассмотренные книги Виве Толли; благодаря проникновенному истолкованию текста, высокому артистизму, значительности и богатству личности художницы, запечатленных в иллюстрациях, они не только стали крупным событием в эстонской книжной графике, но также сумели получить всесоюзное и международное признание.

Б. Бернштейн

118
Фронтиспис. Август Аннист. «Сказительница Мари». Таллин, «Эстонская книга», 1966 (на эст. яз.). Травление

118



4

ВЫСТАВКИ



120



ЛЕЙПЦИГ, 1965

119
Марка Международной книжной выставки. Лейпциг, 1965

120
Международная книжная выставка. Лейпциг, 1965. Экспозиция Польской Народной Республики

Сорок две страны представили свое оформительское и полиграфическое искусство на Международной выставке книги 1965 года в Лейпциге. Посетители выставки имели редкую возможность — одновременно с европейскими подробно ознакомиться с изданиями Бирмы, Индии, Цейлона, Ямайки, Кубы, Аргентины, Бразилии, Ирака, Ливана, Монголии, Австралии и многих других стран, чьи книги не так уже часто можно встретить на выставках в Европе. Само по себе это обстоятельство могло бы стать предметом особого внимания специалистов и любителей красивой книги, однако интерес к выставке повышался еще и тем, что она была построена как выставка выставок.

На ней были экспонированы печатные произведения и графические листы в различных тематических разделах, каждый из которых представлял собой вполне самостоятельную выставку: выставка старой немецкой книги, показавшая шедевры национального искусства оформления и иллюстрирования; выставка лучших книг последних лет, отобранных международной организацией ТИПОМУНДУС-20; выставка оригиналов советских художников книги; выставка собраний коллекционеров библиофильского общества «Пиркмайер», демонстрирующая редкие приобретения и находки немецких собирателей, в том числе и издания, исполненные советскими художниками (нас приятно обрадовала встреча в витринах этого раздела с «Руфью» В. Фаворского, «Дон Кихотом» Н. Пискарева, «Белыми ночами» М. Добужинского, Маяковским «Для голоса» Л. Лисицкого и др.); персональная выставка В. А. Фаворского; раздел «Графика пяти континентов» в листах, раскрывающий тему борьбы за мир; выставка листов конкурсных разворотов на темы книг Б. Брехта «Матушка Кураж и ее дети», М. Шолохова «Судьба человека» и особого конкурса, посвященного юбилею В. Шекспира (в этом конкурсе участвовали десятки художников многих стран); кроме того, было много специальных выставок по отдельным видам литературы. Большой интерес среди приехавших на выставку специалистов вызвал теоретический симпозиум, на котором был заслушан ряд интересных сообщений докладчиков из различных стран.

Достаточно приведенного перечисления, далеко не полного, чтобы составить себе представление о богатстве показанного материала, о тех организационных усилиях, которые приложили и выставочный центр и национальные комитеты для осуществления подобной выставки. Чего стоит хотя бы тот факт, что для этой выставки и для подоб-

121



121
Международная книжная выставка. Лейпциг, 1965. Экспозиция Чехословацкой Социалистической Республики

ных в дальнейшем было построено специальное многоэтажное здание в центре города.

Экспозиция давала прекрасную возможность посетителю ознакомиться с исторически сложившимся национальным обликом книг отдельных стран. В каждой такой национальной оформительской школе можно обнаружить черты, которые получили успешное развитие и вполне могли бы быть использованы другими школами. Нам особо хочется отметить издания Англии. Хотя на выставке они были представлены несколько односторонне, главным образом учебниками, тем не менее это обстоятельство не мешает заметить, что наиболее «современные» решения в английских книгах не порывают с высокими профессиональными традициями: строгая логичность в применении пробельного материала, умелое использование белого чистого поля полосы и т. д. Пожалуй, наибольшие новации можно отметить лишь в характере общих архитектонических замыслов и методах интерпретации литературного материала.

Вообще взаимный обмен опытом на международных выставках книги в большой мере способствует общему развитию искусства книги и издательской культуры.

Больших успехов добились в этом направлении книгоиздатели и полиграфисты социалистических стран. Посетители не могли не обратить внимание на то, как выросло за последние годы качество внешнего оформления книги Чехословакии, Болгарии, Венгрии, Польши; как высоко продолжают держать свою известную всему миру фирменную марку немецкие книжники.

Много интересного могли для себя почерпнуть советские издатели и полиграфисты в разделе Германской Демократической Республики. Нам и до выставки были хорошо известны работы прекрасных художников книги: В. Клемке, А. Капра, Х.-Э. Вольтера, Г. Бальцера, Г. Вундерлиха, В. Шиллера и других. В экспозиции мы с ними встретились как с добрыми хорошими друзьями. Но, пожалуй, самый серьезный вывод мы сделали из опыта издателей, полиграфистов и художников ГДР в области издания многообразной массовой книги карманного формата. Работы издательств «Вебкунстферлаг», «Реклам» и других подсказывают нам, что в нашу издательскую практику есть смысл внести многое из того, что освоено ими в области издания массовой книги. Она красива внешне, дешева, оперативна, отвечает современной технологии изготовления массовых изданий.

Для многих стран характерен широкий выпуск портативных, карманных массовых изданий разных видов литературы: политической, научно-популярной, художественной и т. д.

Авторитетные специалисты и посетители выставки, знакомившиеся с экспонатами советского раздела, высоко оценили ряд факсимильных работ издательства «Художник РСФСР». Нам была приятна эта оценка, тем более что она подтвер-

122



122
Международная книжная выставка. Лейпциг, 1965. Экспозиция Германской Демократической Республики

дила наше мнение о достижениях издательства, типографии «Экспериментальной полиграфии» (Москва), с большой тщательностью, любовью и пониманием специфики оригиналов воспроизведшей оригиналы иллюстраций М. Врубеля к произведениям М. Лермонтова, и типографии им. Ивана Федорова (Ленинград), которая в альбоме «Рисунки русских мастеров» с большим успехом возродила славные традиции ленинградских полиграфистов, мастеров факсимильных репродукций. Они отмечали также высокое мастерство советских художников детской книги. Их внимание привлекла книга «Ладушки» — плод многолетней работы ленинградского иллюстратора детской книги Ю. Васнецова. Художник сумел поэтически, доступно детскому воображению создать образы персонажей сказок — зверюшек, птиц, животных, окружить их сказочной обстановкой и облечь все это в выразительную национальную народную форму.

Самостоятельным интерпретаторским и пластическим языком увлекали иллюстрации и оформление книги С. Маршака «Детям», исполненные молодым художником М. Митуричем. Заинтересовало посетителей выставки и своеобразное, особое лицо мастеров московской и ленинградской школ деревянной гравюры. В этом плане их внимание привлекли: серия поэтических произведений, оформленная в Государственном издательстве художественной литературы с применением ксилографии; иллюстрированный А. Гончаровым «Вишневый сад» А. Чехова и «Сказки об Италии» М. Горького, исполненные А. Билль в деревянной гравюре.

На выставке были широко представлены работы советских республиканских художников книги. Жюри выставки, состоящее из авторитетных представителей различных стран, присудило Советскому Союзу двадцать девять медалей, что дало нам второе место после ГДР.

Трудно и, пожалуй, невозможно в пределах данной статьи оценить отдельные книги той или иной страны — многие из них достойны специального разбора. Мы отметим лишь общие тенденции, бросившиеся нам в глаза на выставке. В первую очередь это самая тщательная отработка всех деталей книги, стремление к высокой культуре набора, раскладки полей, печати, отделки переплета, то есть таких «мелочей», из которых складывается культура простейших элементов оформления и на которые часто не обращают внимания, полагая, что «культура» оформления книги связана лишь с ее декором и иллюстрированием.

Автору особенно запомнились научно-популярные книги лозаннского издательства (Швейцария), предельно наглядные по иллюстративному и текстовому монтажу; в них остро сопоставлены исторический и современный документальный материал, смонтированный с большим вкусом и тактом.

Запомнились интересные печатные произведения краковского (Польша) музыкального издательства, в нотных изданиях которого введен параллельный иллюстративный материал; великолепно напечатан способом глубокой печати альбом «Вит Ствож».

Нас обрадовали успехи венгерских издателей и полиграфистов, представлявших на выставке отличные по культуре оформления научные и

123



123
Международная книжная выставка. Лейпциг, 1965. Экспозиция Советского Союза

художественные книги, особенно выпущенные издательством «Магиар Геликон». Не последнюю роль в подъеме искусства книги Венгрии, очевидно, играет то обстоятельство, что, например, во главе типографии им. Кошута стоит художник лауреат Гутенберговской премии Л. Лендъель, а издательство «Магиар Геликон» возглавляет талантливый организатор и прекрасный художник книги Тибор Санто, в издательстве Академии наук огромная роль отведена коллективу скромных, талантливых энтузиастов, которыми руководит исполненный большой культуры мастер книги К. Радноти.

Сложилось общее впечатление, что последние годы внесли очень много в издания книг по искусству, они особенно тщательно напечатаны и в них в наибольшей степени проявляется стремление достигнуть высоких результатов репродукционного мастерства.

Нас порадовали книги социалистической Болгарии. Они привлекают внимание прежде всего культурой оформления и подтверждают мысль о расцвете издательской и полиграфической культуры в этой стране. Болгарские художники сумели найти тот своеобразный облик оформления книги, который позволяет отличить ее среди многих других.

Особенно богато на выставке было представлено искусство составления, монтажа и полиграфического исполнения документальных фотоальбомов. Они в большинстве своем исполнены на основе умных и часто поэтичных сценариев и первоклассного фотографического материала, на уровне самого высокого искусства и технического мастерства.

Прогрессивная направленность выставки особенно проявилась в разделах специальных графических произведений. Конкурс «Графика пяти континентов», прошедший под эпиграфом В. Гюго «Будущее принадлежит не бомбе, а книге, не войне, а миру», ярко выразил международный отклик художников на борьбу народов за мир — самую животрепещущую проблему современности.

Графический конкурс на лучшее оформление произведений Шекспира, Шолохова, Брехта глубоко заинтересовал художников различных стран. Конкурсные листы являлись как бы фрагментами будущих книг, а многих художников книги эти темы так увлекли, что они представили на выставку полный оформительский и иллюстративный комплекс. Этот конкурс продемонстрировал необычно широкий диапазон различных принципов понимания задач художника книги и в этом смысле был очень поучительным.

Если мы попытаемся еще в большей степени обобщить наши впечатления, вынесенные нами с лейпцигской выставки и прошедшего на ней теоретического симпозиума, вероятнее всего, нам придется еще раз обратиться к вопросам, связанным с созданием книги как целостного организма.

Как часто эта формулировка звучит во многих печатных работах и устных выступлениях и, к сожалению, в большинстве своем как некое заклинание, лишенное практической конкретности. А вместе с тем, как показали конкурсное жюри, авторитетные отзывы крупнейших специалистов, да и сами книги, — целостность эта достигается лишь в тех случаях, когда забота о

внешнем оформлении книги простирается, фигурально выражаясь, от качества и вида швейных ниток до глубокого проникновения в поэтическую ткань шекспировских сонетов.

Нет таких мелочей в художественном оформлении книги, которые не наказывали бы нас, если мы ими пренебрегаем.

Художник, задумывая оформление книги, должен держать их в поле зрения, — вот в чем мы видим главный урок лейпцигской выставки 1965 года.

Выставка давала обильнейший материал для различных наблюдений и выводов.

Самый главный вывод заключается в том, что конкурсы на графические листы и к произведениям Шекспира и Брехта показали, как нам кажется, с предельной наглядностью, что самые выразительные достижения профессиональной техники и самое эффективное использование возможностей различных технических средств и приемов в общем не в состоянии вызвать у зрителя такое сильное впечатление, какое оставляет содержательность замысла художника и его умение создать конкретные, запоминающиеся образы человеческих характеров.

Хочется обратить внимание и на то, что культура книги начинается с умения выбрать для нее подходящую бумагу и эффектно ее использовать. Издательская практика Советского Союза имеет свою специфику и особые требования к производству бумаг. Мы особенно нуждаемся в бумагах для многотиражных изданий. На выставке экспонаты подобного характера свидетельствовали, что не только ручные и уникальные машинные сорта бумаги могут стать объектом внимания художника книги, но и сорта, предназначенные для массовых изданий.

Мы отмечали выше, какое большое значение международное жюри выставки уделяет качеству набора и печати как оформительскому средству. Дополнительно хочется сказать, что большое впечатление производили те экспонаты, которые хотя и не отличались особой выдумкой, тем не менее не оставляли равнодушными специалистов благодаря главным образом качеству переплетных работ. При общей современной тенденции делать тиснение на крышках переплетов предельно лаконичным особое значение приобретает полиграфическая отделка корешка переплета, экономные канты, аккуратная вставка блока в крышку и приклейка форзаца. Корешок в этих переплетах — главный элемент, обеспечивающий их привлекательный внешний вид, и четкая его прямая, полукруглая или круглая форма далеко не безразлична для художника книги.

С. Телингатер

124



124
Г. Вундерлих
Афиша Международной книжной выставки в Лейпциге. 1965

125
Д. Бисти, Е. Ганнушкин.
Плакат к выставке.
Москва, 1966

125



Ю. Молок

ГРАФИКА И КНИЖНОЕ ИСКУССТВО

НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ 8-Й МОСКОВСКОЙ ВЫСТАВКИ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Кто станет отрицать, что в последние годы интерес художников-графиков у нас обращен главным образом в сторону искусства книги?

Между тем на наших выставках графики, как правило, книги не видно. Лишенные тела книги, объема и пространства ее архитектуры, разнообразные графические элементы уплощаются таким образом до предмета станковой графики: синтеза графики и книги мы здесь пока не нашли, по-видимому, еще и потому, что до сих пор не нашли его по-настоящему и в самой книге.

Сказанное относится к любой нашей выставке. Традиционная 8-я выставка московской книжной графики, показанная летом 1967 года в Москве, а потом и в Ленинграде, не представляла в этом смысле исключения.

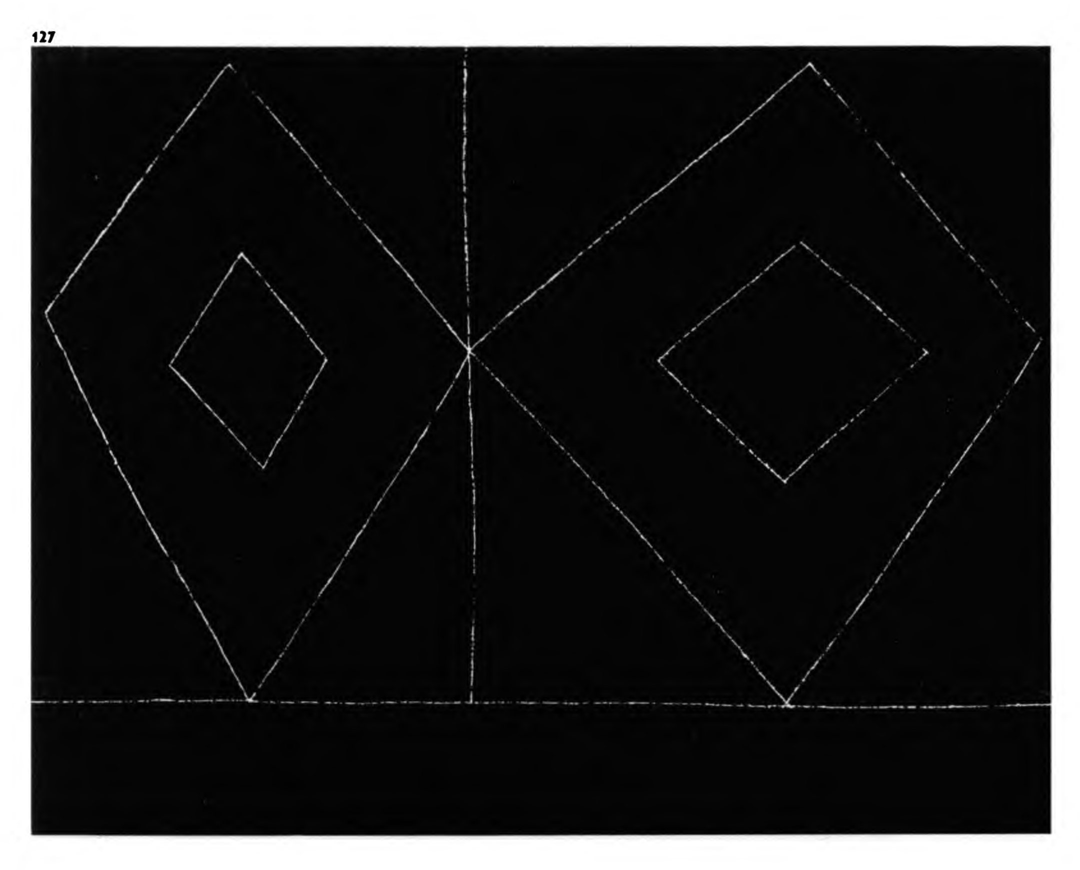
Всякая выставка предъявляет свой счет искусству. Вероятно, мы и в самом деле еще не научились экспонировать книжную графику. Быть может, вообще был прав Д. И. Митрохин, когда-то говоривший: «только для книги хотел бы всегда работать и хотел бы, чтобы мои рисунки рассматривались в папках, воспроизведенные хорошим типографским способом, — а не на стенах выставки»*. Впрочем, не будем столь строги, как то подобает старому мастеру книги, тем более что и такая экспозиция сделала свое дело, — уроки ее поучительны.

Были на выставке произведения, которые «прозвучали» сильнее, чем в книге. Речь не о больших станкового порядка листах, которые предназначаются скорее для выставки, чем для книги, — таких почти и не встре-

* Цит. по кн.: *Ю. Русаков.* Дмитрий Исидорович Митрохин. Л.—М., «Искусство», 1966, стр. 59.



127



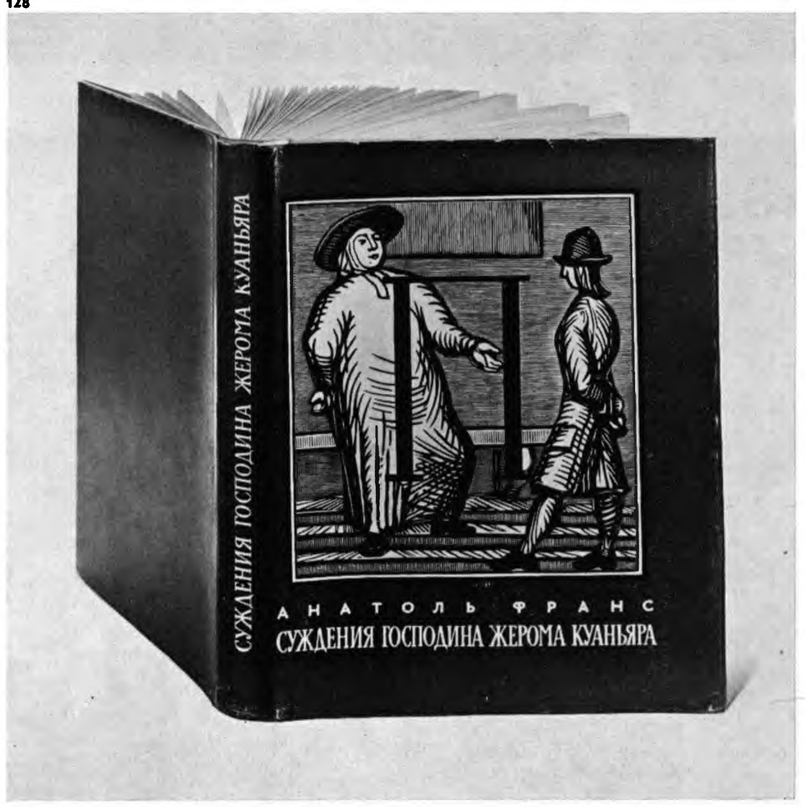
126
А. Голяховская
Фронтиспис. «Заговор чувств». Ю. Олеша. «Пьесы». М., «Искусство», 1968

127
Л. Збарский
Форзац. Овидий. «Любовные элегии». М., «Художественная литература», 1963

тишь теперь: понимание «книжности» графики ныне довольно прочно утвердилось. Речь о самых что ни на есть книжных работах. Право же, серия гравированных миниатюр-инициалов В. Фаворского к «Суждениям аббата Куаньяра», исполненная им в 1918 году и больше сорока лет дожидавшаяся своего книжного воплощения, выглядела на выставке, пожалуй, значительнее, чем в книге. А строгая гармония шрифтовых композиций И. Фоминой — качество, которое тоже оценишь больше в оригиналах. Или тонкая психологичность крохотных перовых заставок М. Клячко, или, напротив, характерность слегка иллюминированного цветом штриха в иллюстрациях Н. Кузьмина, мягкие, будто музыкальные тона акварели в картинках для детей Мая Митурича, острые контуры рисунков Л. Токмакова. Как всегда увлекала живость и изобретательность графических росчерков С. Пожарского или острота и изящество очень свободных рисунков Л. Збарского. (Интересно, что последний, может быть, самый талантливый и универсальный из графиков своего поколения, отлично орудует наборными шрифтами, делает интересные макеты книг по искусству, работает в театре, кино, но на выставке книжной графики он показал только серию рисунков). Это всего лишь несколько примеров (число их можно было бы продолжить), однако они свидетельство того, что непосредственное общение с оригиналами, пусть и «вынутыми» из книги, доставляет особое наслаждение, ибо перед нами образцы подлинного графического мастерства.

На нынешнем этапе развития нашей графики, когда она питает собой десятки тысяч изданий, когда идет сильный уклон в конструкцию книги, — кстати сказать, удельный вес такого рода работ за пределами выставки гораздо больше, чем об этом можно было судить по настоящей экспозиции, — крайне важно сохранить представление о книжной графике как искусстве высоком, если хотите — уникальном, хотя последнее как будто противоречит ее печатной природе. Я отнюдь не отдаю предпочтение станковому варианту книжной графики, как уже сказано, в значительной мере преодо-

128



128
В. Фаворский
Гравюра на суперобложке. М., «Художественная литература», 1966

129
Л. Токмаков
Иллюстрация. И. Токмакова. «Карусель». М., «Детская литература», 1967

ленному сегодня, а только полагаю, что книга, — как это ни парадоксально, — нередко «выручает» иного художника, выставка же сразу выдает и подражание, и холодное ремесленничество.

Так, минувшая выставка резко обнаружила, как бы высветила то, что смутно угадывалось в последние годы. Слово было произнесено — цитатничество. Некоторые, попав под гипноз этого определения, увидели только его этическую сторону; правда, в нашей книжной практике случается, что болезнь эта и в самом деле выходит за рамки искусства.

И все же некая вторичность многих работ выставки, а иногда и более явная их зависимость от графических образцов есть по-своему закономерный факт художественной жизни и имеет свои, достаточно известные причины. Здесь хочется указать только на то, что графика, как и всякое искусство, может знать периоды, когда возобновление определенных традиций, установление преемственности, интуитивное, а порой и сознательное следование большим мастерам выступает на первый план. Говорят, что период этот у некоторых молодых и даже не очень молодых художников затянулся, — кто ж с этим спорит; что освоение традиций часто идет по поверхности, — к сожалению, это и в самом деле так. Скажу еще, что неблагодарную роль берет на себя и та критика, которая выдает за новации не более чем цитаты или спешит признать мастером всего лишь ученика.

Важно, однако, назвать учителей. Первое имя — это, конечно, Фаворский. Он привлекает многих и сложной многоплановостью своих образов, и обаянием искони графической формы — гравюры на дереве, и непререкаемой «книжностью» своих работ. Дальше имена от Анненкова до Бродаты, в детской иллюстрации — Конашевича, Лебедева, из зарубежных — Мазереeля, Вернера Клемке. Это мир высокой и подлинной графики, естественно, что притягательная сила его необычно велика.

Говорят, что развитию графики мешает как раз ее замкнутость в кругу своих проблем, и видят выход в расширении самих средств ее выразитель-

ности, в большем общении с натурой. Против этого трудно возразить. Не следует только размывать с таким трудом вновь обретенные берега своего искусства, так легко отказываться от его специфики, от всего того, что делает графику именно графикой. Тем более, что в широком смысле графика развивается общими путями со всем нашим искусством. Образный строй, тяготеющий к обобщенным до символа решениям, острота формы, определяющая исключительное внимание к материалу, интерес к декоративному началу — черты, принадлежащие не одной только книжной графике.

Ощущение беспокойства за судьбы книжной графики, в развитии которой, действительно, происходит нечто вроде торможения, особенно остро испытываешь при воспоминании о том, что обещала она лет десять назад. Тогда она была смелее в исканиях, резко рванулась вперед, заняла едва ли не ведущие позиции в нашем искусстве. Все это так, но следует признать, что с тех пор и другие виды хотя бы той же графики, например эстамп, получили развитие. И не случайно, что почти вслед за выставкой, принесшей известное разочарование в книжной графике, начали говорить о «благополучной графике» применительно к станковым ее видам*.

Если же конкретнее вспомнить о надеждах, что внушали раньше некоторые молодые тогда художники книги, то, право, сегодня они работают никак не хуже. Только теперь это нам уже кажется недостаточным.

Как бы ни была сильна графика в своем прикладном назначении, она может еще и полнее представить образный мир литературного произведения. Это лежит в самой ее природе и придает ей силу большого искусства.

* *Ю. Герчук.* Благополучная графика. — «Творчество», 1966, № 7.

129



Между тем книжная графика в последние годы как-то незаметно, исподволь начинает терять свою причастность к литературе. Проходишь по залам выставки. Оформительский замысел вне книги не всегда убеждает, повышенная же экспрессия в иллюстрациях начинает утомлять, казаться нарочитой: так слабо ощутима во многих работах образная сила, само обаяние того единственного литературного произведения, которому они предназначены. Графика больше импонирует, нравится, чем волнует.

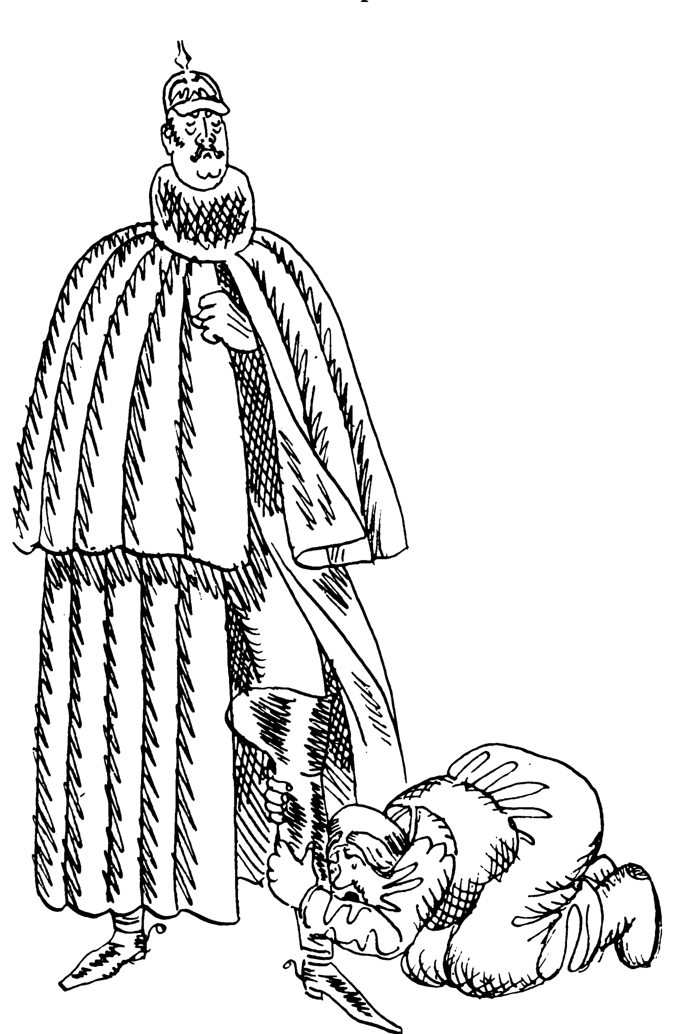
В «Рассказах художника-гравера» есть глава, где В. А. Фаворский размышляет о том, как проиллюстрировал бы он «Евгения Онегина»: «Я иногда мысленно оформляю какое-нибудь произведение, которое в действительности не оформлял». Вероятно, это самая сильная глава книги: в других — он поясняет, комментирует свои работы, тут художник весь во власти замысла. Здесь все удивительно — и сила пластического видения, и глубина анализа, и — то, что мне больше всего хотелось бы подчеркнуть, — проникновение художника в мир пушкинского романа.

«Он поневоле должен читать, как ребенок, как иногда читают женщины», — говорил В. М. Конашевич об иллюстраторе.

Надеюсь, никто не упрекнет этих мастеров в покорном воспроизведении сюжета литературного произведения, в так называемой литературности, чего так бежит современная графика.

Но, быть может, вообще прошло время иллюстрации. Такого рода мысль не так давно была высказана польским критиком Боженой Ковальской на

130



130
Н. Кузьмин
Рисунок на суперобложке. Ю. Тынянов. «Малолетний Витушишников». М., «Художественная литература», 1966

131
В. Лазурский
Титул. М., «Искусство», 1963

М·В·АЛПАТОВ

ПАМЯТНИК ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

КОНЦА XV ВЕКА

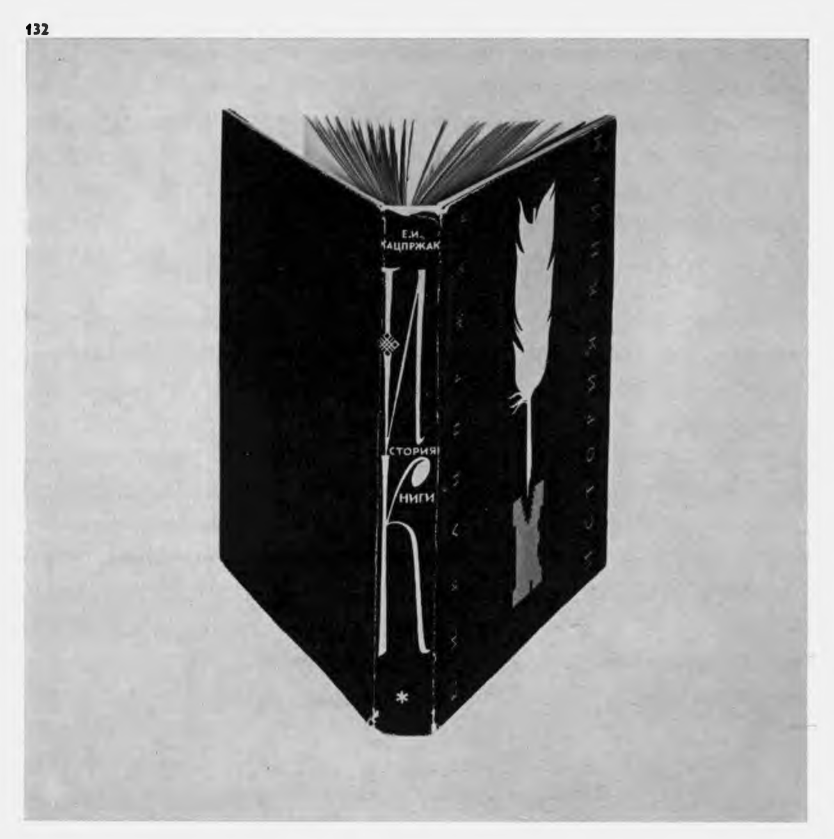
ИКОНА·АПОКАЛИПСИС·

УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
· ИСКУССТВО ·
МОСКВА·MCMLXIV

132



132
Е. Коган
Суперобложка. М., «Книга», 1964

133
Б. Маркевич
Портрет В. Шекспира. 1965. Линогравюра.

Международной выставке книжного искусства в Лейпциге в 1965 году. Ковальская говорила: «Люди сегодняшнего дня имеют такое большое богатство опыта, неустанно пополняемое всевозможными приемо-визуальными средствами, которыми располагает цивилизация XX века, что при чтении какого-либо текста гибкое и быстрое воображение подсказывает живое, подвижное изображение происходящего и действий, описываемых автором. Каждый чужой художественный образ становится в этом самостоятельном и личном мире познания и воображения нежелательным...» И дальше критик предлагает сравнить иллюстрацию с экранизацией литературного произведения в кино, говоря, что последнее редко удовлетворяет зрителя. Но ведь, если экранизация в кино полностью заслоняет собой литературу, то иллюстрация никоим образом не подменяет слово, а лишь взаимодействует с ним, говорит на своем языке с читателем. Следовательно, речь должна идти не о правомочности книжной иллюстрации, а о новых методах, новых принципах иллюстрирования книги, способных ответить той «психологической ситуации, которую создала современная жизнь», если воспользоваться выражением польского критика.

Литература и графика — разные искусства. И свобода толкования является едва ли не непременным условием успеха иллюстратора, а между тем наши критерии в оценке его работы по-прежнему исходят из почти инстинктивного желания защитить свое или традиционное восприятие литературного произведения от художника, а не понять и, быть может, принять своеобразие его решения. Но тогда наиболее угодным нам иллюстратором должен оказаться тот робкий художник, который не решится переступить черту, отделяющую изучение материала от свободного творчества.

Серия рисунков к «Назидательным новеллам» Сервантеса Ю. Красного была одной из самых интересных на выставке. Этот график принадлежит к тем немногим ныне художникам, чья работа в книге не ограничивается одними

оформительскими задачами. Он иллюстрировал Федина, Лукиана, теперь Сервантеса.

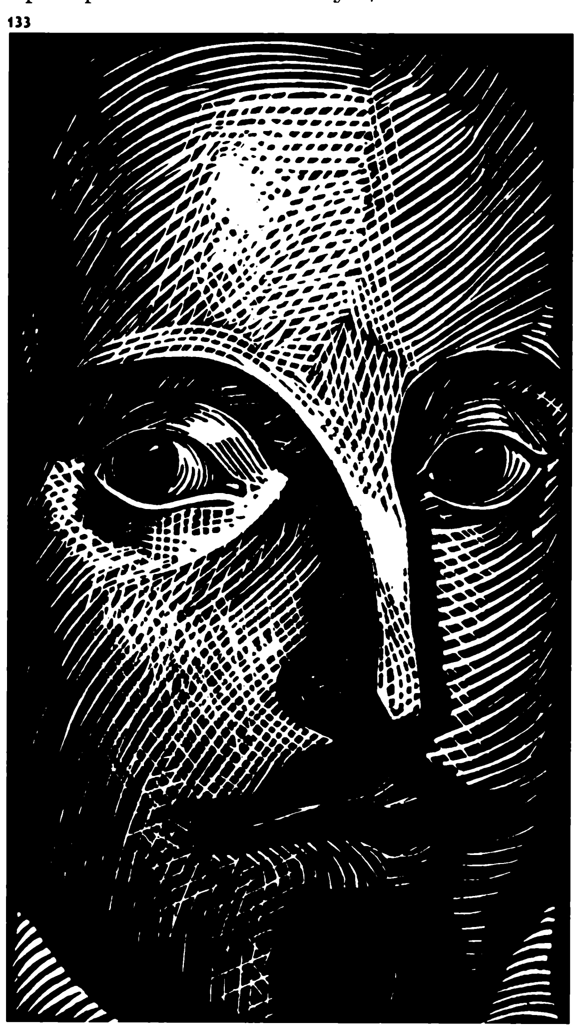
Свобода отношения к пространству, острая подвижность силуэтов, напряженная сила штриха делают эти по-своему стильные рисунки очень живыми и современными. «Назидательные новеллы» здесь сближены с жанром плутовского романа, красочная и ироничная картина нравов — одна из тем Сервантеса — изображена художником как фантастический гротеск (замечу, что к последнему художник вообще склонен). Раньше, в 30-е годы, те же новеллы воспринимались по-иному — в цветных ксилографиях Г. Епифанова выступал главным образом условно-романтический план, историки же искусства отыскивали связь героев Сервантеса с образами шутов Веласкеза*. Современный художник предложил нам другую трактовку и, конечно же, услышал упрек: «Это — не Сервантес», хотя справедливее было бы сказать, что это еще не весь Сервантес. Но можно ли вообще требовать от иллюстратора универсального решения?

«Всегда ли художник должен быть созвучен автору? Нет. Всякий диалог есть в известном смысле возражение». Мне дорога эта мысль Н. Н. Волкова (высказанная им на обсуждении московской выставки), потому что вне этого права иллюстратор — лишь послушный исполнитель воли автора, а не особого рода пристрастный читатель, ведущий к тому же с писателем диалог на совсем другом, своем языке.

Могут сказать, что последнее звучит как апология произволу художника. Но ведь каждый большой иллюстратор так или иначе осуществляет своего

* См. *М. В. Алпатов.* Сервантес и Веласкез. В сб.: Культура Испании, 1940.

133





135



134
Ю. Красный
Иллюстрация.
М. Сервантес.
«Назидательные новеллы». М., «Художественная литература», 1966

135
А. Васин
Суперобложка. М., Гослитиздат, 1963

рода произвол. Мы привыкли отыскивать черты конгениальности текста и иллюстраций, но, быть может, скорее приблизимся к истине, если зададимся целью проследить именно отступления от текста даже на примере таких классических образцов, как рисунки Врубеля к Лермонтову или иллюстрации Добужинского к «Белым ночам» Достоевского.

К сожалению, современная наша графика дает слишком мало подобных примеров, хотя свободное толкование текста ныне довольно распространено. Художник как бы скользит по касательной к литературному произведению, иногда весьма слабо задевая его, иногда, правда, приходя к интересным результатам. В иллюстрациях к «Amores» Овидия Л. Збарский открыто импровизирует на мотивы любовных элегий. Его подчеркнуто фрагментарные, но в то же время остро прорисованные контурные рисунки (стиль их указан офортами Пикассо к «Метаморфозам» того же Овидия) кажутся тонким отзвуком стихотворной речи поэта.

В иллюстрациях такого плана изобразительность, собственно иллюстративность сведены до минимума. Писатель и художник идут каждый своей дорогой, как бы приглашая зрителя соединить их в своем восприятии воедино. И это один из возможных и, бесспорно, очень современных путей иллюстрирования книги. Какой-то стороной он импонирует современному читателю своей «необязательностью», отзывчивостью к нашим читательским ассоциациям, прельщает легкостью и свободой своей графики. И если не вполне удовлетворяет нас, — взгляд очень уж легко как бы проскакивает мимо таких рисунков, — то причина этого в том, что нить, связывающая иллюстрации подобного типа с литературным произведением, подчас неощутима.

Последнее стало особенно явным на выставке в связи с выступлением на ней художников, придерживающихся иных принципов. У них, наоборот, очень сильно, до сюрреализма выражена конкретность, а перовой рисунок уплотнен до штриха в гравюре. Здесь увлекает сама иллюстрация, ее





136
А. Гончаров
Суперобложка. М., «Художественная литература», 1966

рассматривание; в ней заключен как бы сгусток изобразительности. Идут они не от Пикассо или Матисса, а от Клемке, Кента, польского графика Д. Мроза, старой гравюры и готовы внимать даже Доре, иллюстратору из иллюстраторов, при имени которого современные художники, как заметил однажды Юрий Олеша, «почему-то морщатся».
Пока художники эти выступают еще робко, пока они связаны в основном с научно-фантастической литературой, которая позволяет им свободнее оперировать сюжетом, сочетать реальность с алогизмом, смещать действие и т. п., хотя самый интересный из них — Ю. Соостер уже пробует свои силы и в детской книге. Возможно, эти тенденции шире проникнут в нашу книжную графику и по-своему привнесут в нее то начало изобразительности, осмелюсь сказать — иллюстративности, которого ей сейчас так недостает. Особенно ощущалось это на минувшей выставке.
Шесть лет отделяло 8-ю выставку московских художников книги от предыдущей. Говорят, что эта затяжка пагубно сказалась на развитии графики: нельзя было представить себе общую картину ее современного состояния, одним взглядом охватить, увидеть, сравнить, сопоставить. Конечно, это верно. Но столь же верно и то, что этот выставочный антракт был достаточно большим сроком для появления значительных произведений в книжной графике, отсутствие которых, может быть, не так заметно в ежедневной практике книжного дела, однако сразу дает себя обнаружить на выставке.

«Нужно знать меру в наслаждении прекрасным, ибо в своей чрезмерности даже самое прекрасное становится невыносимым и как бы противоречит сущности прекрасного. Даже Монна Лиза, если ее размножить в сотнях тысяч экземпляров и если она (в качестве рекламы) будет каждый день мозолить нам глаза, не только наведет на нас скуку, но и покажется отвратительной рожей... Прекрасное, дабы оно воспринималось как прекрасное

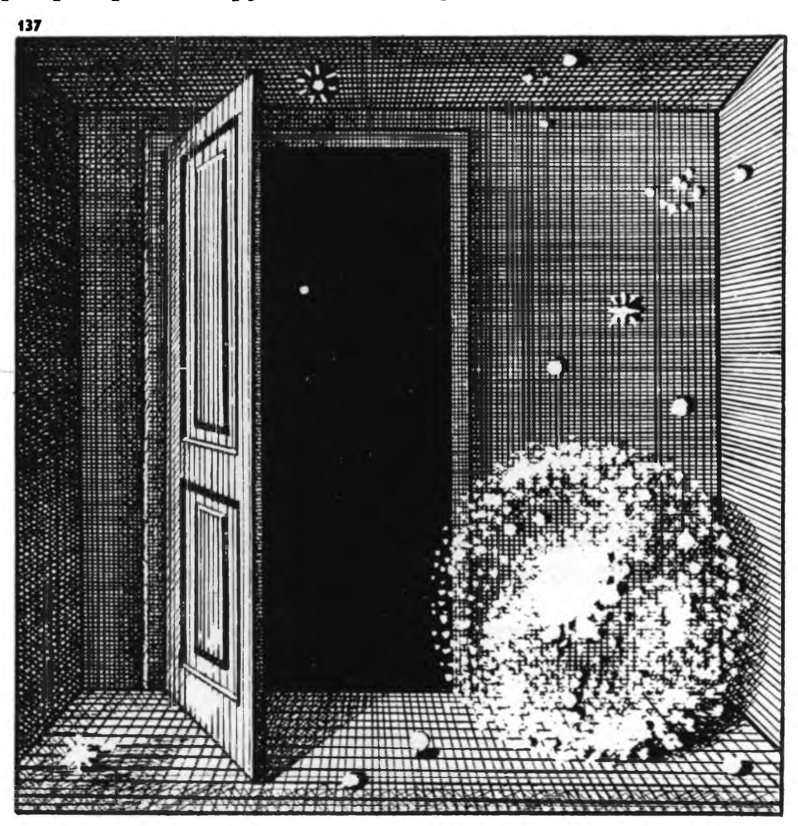
и длительное время оставалось таковым, должно преподноситься соответствующим образом — в качестве «прекрасного исключения», если же это прекрасное исключение становится прекрасным правилом, из этого нового прекрасного правила возникают новые прекрасные исключения, еще более совершенные».

Я привел эти слова, сказанные Иоганнесом Бехером в защиту поэзии, потому что опасность профанации искусства подстерегает и печатную графику, более того, она заключена в самой ее природе.

Мы далеко ушли от времен рукописной книги, когда не только миниатюры, сам шрифт был уникальным произведением искусства. Современная полиграфия предоставила художнику возможность видеть свое искусство размноженным в тысячах экземпляров, но вместе с тем и в большой мере ограничила его роль в создании книги, сдерживая его замыслы неизбежными требованиями стандартизации, вытекающими из индустриального характера современного книгопечатания.

Должен ли художник примириться с такой своей ролью, ставящей его в неравное положение, например с живописцем, который гораздо свободней в выборе своих средств, или он должен испытывать неудовлетворение своей судьбой? Среди экспонатов выставки была одна скромная витрина, которая заставила снова задуматься над этими вопросами. Старейший московский гравер М. Поляков показал целую серию своих маленьких самодельных книжек французских средневековых поэтов, книжек, в которых текст рисован, а гравюры раскрашены рукой самого художника. Он как бы на-

137



137
Н. Калинин
Иллюстрация. «Звездная книга», 1963. Не издано

поминал нам о красоте старинной рукописной книги, когда она целиком была произведением рук художника.

Но и в современных условиях, вероятно, должна существовать книга, в которой художник мог бы развернуться в полную силу, книга «как прекрасное исключение».

Широкие задачи подъема нашей книжной культуры никак не исключают, а как раз предполагают культивирование особого рода изданий, которые у нас долго было принято именовать библиофильскими, хотя правильнее их было бы называть художественными в самом прямом смысле слова, так как они делаются с целью дать жизнь высоким образцам графики не только ради писателя, но и во имя художника.

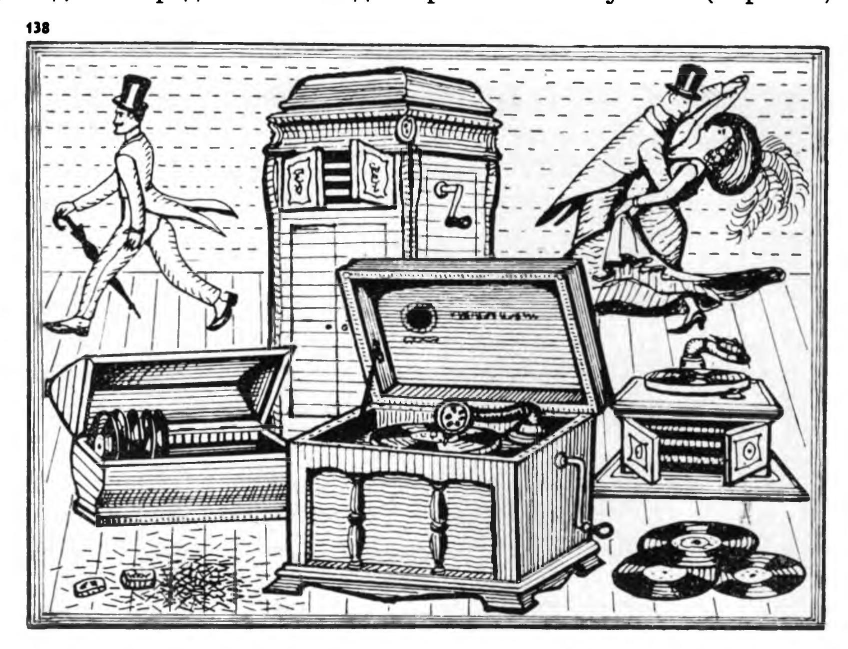
Тогда наши критерии станут выше, они будут диктоваться в первую очередь своеобразием графической интерпретации литературного произведения и высшей мерой собственно графического мастерства. Такое издание будет ремесленнику не по плечу, его автором сможет быть лишь настоящий художник.

Тогда возникает и новый стимул к работе в книжной графике: какой художник не мечтает о такой авторизованной книге. Нечего и говорить, что самую широкую возможность развития получило бы и искусство оформления книги. Наконец, появится возможность приобщить к книжному искусству и широкий круг больших мастеров из смежных искусств, до того мало или совсем непричастных к этому делу.

Тогда, может быть, графика вступила бы в новый диалог с литературой, вне которого она теряет свой смысл в качестве книжной. Только теперь это диалог был бы на равных. В полную меру таланта художника, в полную силу современной полиграфии.

Подобного рода издания предназначены для сравнительно узкого (впрочем, теперь уже и не такого узкого) круга любителей художественной книги, а им следует дорожить, как поэт дорожит чутким и тонким ценителем поэзии.

138



138
Ю. Соостер
Иллюстрация.
Л. Ф. Волков-Ланнит. «Искусство запечатленного звука». М., «Искусство», 1964

Окажет ли это воздействие на массовую каждодневную книжную продукцию? Самое прямое. Ибо будет служить истинной мерой и позволит сохранить масштаб большого искусства графики в книге. Помните у Бехера: «прекрасное исключение становится прекрасным правилом». Но «из этого нового прекрасного правила возникают новые прекрасные исключения».

Если в самом общем смысле сравнить нашу и зарубежную книжную графику, то станет очевидно, что последняя тесным образом связана с прикладной, то, что у нас называют промышленной графикой, наша же больше тяготеет к станковым видам искусства.



139
Д. Бисти
Переплет. М., «Книга», 1967



140
С. Пожарский
Титульный разворот. М., «Прогресс», 1965

Поворот, который был совершен у нас в последние годы в сторону единства графики и книги, принес известные результаты. Однако, не достигнув своей настоящей цели, он уже сильно сузил роль изобразительной задачи книжной графики. Некоторые полагают, что только внимание к конструированию, или, как теперь говорят, моделированию книги, должно поднять нашу книжную культуру в целом на более высокий уровень. Этим пафосом заражена группа молодых наших графиков, в том числе студентов Московского полиграфического института, тоже принявших участие в московской выставке. Эти тенденции приобретают в последнее время, как я уже говорил, значительно больший размах, чем об этом можно было судить по выставке.

В самом стремлении создать книгу одними только средствами полиграфии заложен как бы протест против излишнего оформительства. Тут возникает (или должен возникнуть) особый тип художника-графика как художника-дизайнера. Проблема эта ставится у нас не впервые. Известно, что в 20-е годы были в ходу теории производственного искусства, но мало кто помнит, что в 1932 году, в пору реформы художественного образования, тот же В. Фаворский, еще недавно профессор, в одно время даже ректор ВХУТЕМАСа высказался достаточно определенно: «забыть игру в инженера»*. Он звал устранить противопоставление производственных и станковых искусств, найти их синтез, но, конечно, не за счет умаления одного из них.

Нынешние конструкторы книги чтут главным образом эстетику полиграфии, рисованная графика не только как иллюстрация, но и в виде оформления кажется им ненужной, необязательной в книге. Они хотят конструировать книгу наборными средствами, однако на деле преодолеть пропасть между художником и полиграфией им не под силу, и тогда возникает имитация под набор, шрифт теряет выразительность рисованной композиции и не приобретает органичности языка полиграфии.

* «Бригада художников», 1932, № 4—5.

Мы присутствуем при первых шагах нового отношения к книге. Впрочем, тоже не очень нового; уроки Эль Лисицкого, Родченко, раннего Телингатера, наконец, современной зарубежной промышленной графики тут налицо. Здесь, как и в иллюстрации, идет пора освоения традиций, но сам метод оформления книги открывает несоизмеримо бóльший простор чистому ремесленничеству и подражательству. Однако, бесспорно, что роль конструирования в создании книги будет неуклонно возрастать, ибо оно связано с современной природой типографского и издательского дела — миллионы книг, тысячи издательств, серий и т. д. — равным образом как связано с современной потребностью видеть книгу как разумно, функционально построенную вещь, предмет. Но искания в этом направлении должны опираться на более широкий опыт графики.

Разве прошла эпоха рисованных шрифтов, разве титульные шрифты, исполненные И. Фоминой, В. Лазурским, Е. Коганом, С. Телингатером, С. Пожарским, Б. Маркевичем, Д. Бисти, уже изжили себя? Руками этих мастеров создан облик нашей сегодняшней книги, для которой характерно стремление к синтезу изобразительных и собственно оформительских задач, стремление и в оформление книги привнести образное начало. Выставка показала в этом плане немало отличных образцов. Мы видим, как искусно умела соединить И. Фомина свой классический по пропорциям, но очень современный по начертанию шрифт с репродукцией в изданиях по искусству, как цельно лежит рисунок и столь же изысканно рисованный шрифт в суперобложках и переплетах работы Б. Маркевича, как

141



141
М. Клячко
Заставка. «Село Степанчиково».
Ф. Достоевский «Сон смешного человека».
М., Изд-во литературы на иностранных языках, 1966

опытный типограф С. Телингатер настойчиво стремится к все более образному решению книги.

Надо ли напомнить, что наборный шрифт — тоже графика, первоначально рисованная художником, что последний не может исходить только из существующих полиграфических средств и должен постоянно их обновлять. Иначе полиграфия вообще не знала бы развития. Если на основе индивидуализированного шрифта тот же мастер, как это сделал в последние годы В. Лазурский, может разработать новую гарнитуру наборного шрифта, то можем ли мы этого ждать от конструктора книги?

Однако не только шрифт, самая что ни на есть иллюстрационная графика может одновременно обогатить художественное решение книги и быть плоть от плоти полиграфической. У известного немецкого иллюстратора Вернера Клемке оригиналов нет, — рассказывал С. Телингатер на обсуждении московской выставки, — он работает на прозрачной пленке литографским карандашом. Пленка здесь служит позитивом, а книга становится факсимильной. Принципиальная задача художника — его книга в тираже должна выглядеть как факсимильное издание.

В нашей практике, к сожалению, таких примеров пока не назовешь. А он как раз указывает на то, что графика вовсе не враждебна книжному искусству, что в том синтезе, к которому они устремлены, графика и книжное искусство могут и должны быть тесно связаны. Синтез этот — книга. Понятие книжной графики должно стать синонимом книжного искусства, но из последнего не может быть устранено индивидуальное графическое мастерство. И в этом, пожалуй, один из главных уроков минувшей выставки.

«Искусство», 1967, № 6.

5

ЗАРУБЕЖНАЯ КНИГА

Ян Чихольд **ЗНАЧЕНИЕ ТРАДИЦИИ В ТИПОГРАФСКОМ ИСКУССТВЕ** 120



Ян Чихольд родился в Лейпциге в 1902 г. В 1919 г. он поступил в Лейпцигскую академию полиграфической промышленности и графики. С 1922 по 1925 г. преподавал каллиграфию в ее вечерних классах, с 1926 г. — стилистику набора и каллиграфию в Мюнхене. После 1933 г. Чихольд эмигрирует в Швейцарию, в Базель. Уже первые его книги, утверждавшие принципы функционализма, совершили переворот в книжном искусстве. Сегодня Чихольд — пропагандист академически-классического стиля набора. Из его рук вышло много английских и швейцарских книг. Он разработал оформление изданий «Пингвин-букс». Чихольд написал более 50-ти книг, посвященных шрифту, типографскому искусству и т. д. Его педагогическая деятельность и созданные им книги воспитали многие поколения художников и полиграфистов. Ян Чихольд — обладатель золотой медали Американского института графических искусств, лауреат премии Гутенберга, почетный член Лондонского «Дабл-краун-клаб'а» и французской «Сосьете типографик».

Ян Чихольд

ЗНАЧЕНИЕ ТРАДИЦИИ В ТИПОГРАФСКОМ ИСКУССТВЕ

(Перевод с немецкого В. Лазурского*)

Многочисленные сооружения и предметы быта достоверно свидетельствуют о нашем времени. Изменившиеся методы строительства совершенно преобразили архитектуру, новые способы производства и новые материалы — форму большинства предметов. В этих областях почти что нечего говорить о традиции; сегодняшние постройки и многие из предметов обихода, которыми мы пользуемся, лишены традиций (если не принимать во внимание пока еще кратковременную традицию нескольких десятилетий).

Однако элементы и форма книги и многих произведений печати отчетливо связаны с прошлым, даже если их тиражируют в миллионах экземпляров. Форма букв неразрывно связывает каждого отдельного человека с прошлым, даже если он сам и не подозревает этого. То обстоятельство, что современными печатными шрифтами мы обязаны эпохе Возрождения, что зачастую они и есть шрифты Возрождения, — неизвестно ему или безразлично; буквы воспринимаются как данные и обычные знаки общения.

Традиция и конвенция предшествуют всему типографскому искусству.

*
Перевод сделан по тексту, отпечатанному автором в Швейцарии под заглавием: Jan Tschichold. Die Bedeutung der Tradition für die Typographie. Vortrag, gehalten an der Zweihundertjahrfeier der Hochschule für Graphik und Buchkunst zu Leipzig am 9. Oktober 1964. Текст доклада был затем полностью опубликован в приложении к декабрьскому номеру журнала «Papier und Druck» за 1964 г. — «Typographie», 1964, № 12, стр. 271—273 — под заглавием: Die Bedeutung der Tradition für die Typographie.

Traditio происходит от латинского trado — я передаю — и означает передачу от поколения к поколению преданий, обычаев, обучение, учение. Слово «конвенция» происходит от convenio — сходиться — и означает соглашение. Я использую это слово и производное от него — «по соглашению» (konventionell) всегда только в их первоначальном смысле.

Форма наших букв — как в старинных рукописях и надписях, так и в применяемых сейчас рисунках шрифтов — отражение постепенно застывшей конвенции, соглашения, которое сложилось в длительной борьбе. И после эпохи Возрождения во многих европейских странах «ломаные» национальные шрифты противопоставлялись антикве, связующей воедино все латинское; я надеюсь, что и сейчас последнее слово о фрактуре еще не произнесено. Но, если отбросить фрактуру, строчные буквы — антиква эпохи Возрождения — наш шрифт на протяжении столетий. То, что последовало за ней — не более чем модные изменения, зачастую лишь искажения благородной основной формы, но никак не улучшения.

Рисунки шрифтов Клода Гарамона, возникшие около 1530 года в Париже, по своей ясности, удобочитаемости и красоте вряд ли могут быть превзойдены. Они появились тогда, когда западноевропейская книга как вещь сбросила с себя средневековую тяжеловесность и приняла ту форму, которая и сейчас еще является наилучшей: стройное, вертикально стоящее прямоугольное тело, образованное из сфальцованных тетрадей и сшитых в корешке листов, в переплете, выступающие края которого защищают обрез.

За последние сто пятьдесят лет (или около этого) над формой книги манипулировали самым различным образом. Сначала применяемые печатные шрифты заострились и утончились, книге стали придавать произвольно широкие пропорции, и она утратила свою портативность; затем принялись так сильно выглаживать бумагу, что страдали даже волокна, а вместе с тем и ее долговечность; наконец, начались реформаторские

142



Les lunettes des prin
ces auec aulcūes balades et additi-
ons nouuellemēt cōposees p noble
hōe Jehā meschinot Escuier en sō
biuant grant maistre dhostel de la
Royne de France.

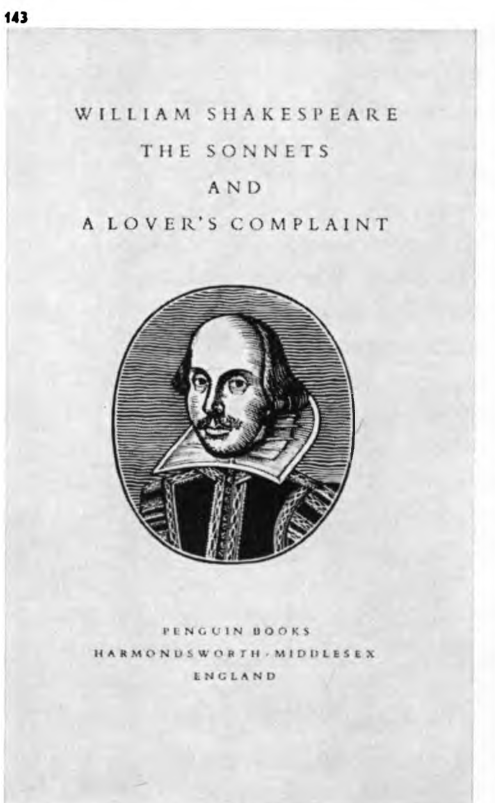
142
Титульный лист книги XVI в. «Очки принцев»

поиски англичанина Уильяма Морриса и его подражателей и в заключение выступили на сцену немецкие художники шрифта первых трех десятилетий нашего века, большая часть которых сейчас забыта.

В основе всех этих экспериментов, которые могут, конечно, пленить историков и любителей и которые давали иногда что-либо стоящее или даже значительное для своего времени, лежит одна единственная причина: недовольство существующим. Само стремление во что бы то ни стало создавать новое или необычное приобретает законность благодаря этому недовольству. Радость, доставляемая обычным, недостаточна; морочат себя неясным предчувствием, будто что-нибудь иное могло бы оказаться лучшим. Находят что-либо плохим, но не могут, однако, определить — почему именно, и стремятся попросту сделать это по-другому. Модные представления о форме, комплексы неполноценных вещей вокруг нас и новые технические возможности играют, конечно, свою роль, однако они менее действенны, чем протест юноши против окружающей среды — мира старшего поколения. Этот протест против старых форм почти всегда обоснован. Ибо Совершенство так редко! Хотя Совершенство встречалось во все времена, но никогда не было оно материальным или хотя бы духовным достоянием многих.

Среди произведений печати берется в расчет прежде всего то, с чем каждый ежедневно сталкивается: сначала это книжка с картинками и букварь, затем книга для чтения, учебник, роман, газета, обыденные проспекты. Лишь очень немногие из них могли бы хоть сколько-нибудь порадовать нас своей внешностью. При этом изготовление хорошей детской книги или романа обходится не дороже, чем книги, пригодной только на худой конец. Нет сомнений — не ладится что-то во многих и многих произведениях печати. Но, не берясь методически исследовать причины дисгармонии, не будучи достаточно вооруженным для такого анализа, наивный ду-

143



144



Die Originale
der abgebildeten acht Spitzenbilder gehören
Jan Tschichold in Basel,
der auch die Zusammenstellung der Gedichte,
die Typographie und den Entwurf
zum Einbande dieses Buches
besorgt hat.
Die typographischen Zieraten sind
einem Straßburger Druck aus dem Jahre 1764
entnommen.
Satz und Druck der Buchdruckerei
H. Laupp jr, Tübingen.
Fünffarbenätzungen und Druck der Abbildungen:
Graphische Kunstanstalten F. Bruckmann KG,
München.
Werkdruckpapier von
Robert Horne & Co. Ltd, London.
Kunstdruckpapier von der
Papierfabrik Scheufelen, Oberlenningen.
Buchbinderarbeiten
von Willy Pingel, Heidelberg.
Erstes bis sechstes Tausend.
1957

143
Ян Чихольд
Обложка. В. Шекспир. «Сонеты и песни о любви». Penguin books. Harmondsworth. England (на англ. яз.).

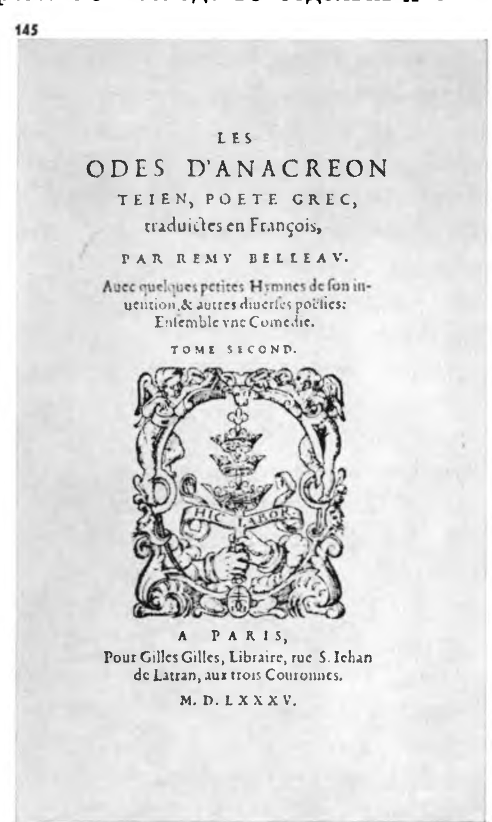
144
Ян Чихольд
Колофон. 1957

мает, что что-нибудь иное было бы, во всяком случае, лучше. И люди постоянно готовы предлагать ему все более упрощенные рецепты, выдавая их за последнее слово мудрости. В настоящий момент это — стихообразный набор строк гротеском, по возможности одним единственным кеглем.

Истинная причина столь многих несовершенств в книгах и других произведениях печати — отсутствие традиции или категорический отказ от нее, а также высокомерное, презрительное отношение к соглашениям (Konventionen). Мы с легкостью читаем что-либо потому, что уважаем обычаи. Умению читать предшествуют соглашения, знание их и уважение к ним. Тот, кто выбрасывает соглашения за борт, впадает в опасность сделать текст неудобочитаемым. Книги, внешний вид текста которых не соответствует привычному для нас, как, например, несравненно прекрасные манускрипты средневековья, труднее читать, чем наши книги, если даже хорошо понимаешь латынь, а книга, написанная габельсберговой стенографией, сегодня вообще бесполезна, так как мы не можем прочесть даже отдельных слов. Использование принятых по взаимному соглашению букв и общепринятой системы письма — необходимые предпосылки понятной для всех, то есть годной типографии. Тот, кто не считается с этим, забывает о читателе.

Эта истина прежде всего направляет наш взор на форму букв. История типографских шрифтов может насчитывать тысячи различных алфавитов, и, хотя матерью их является окончательно выкристаллизовавшаяся форма нашего шрифта — антиква, то есть минускул эпохи Возрождения, — качество их весьма различно. При этом красота формы — лишь один из критериев и вряд ли самый важный. Наряду с необходимым ритмом совершенную удобочитаемость обеспечивает в первую очередь чеканно ясная форма, в высшей степени тонкое, правильное соотношение между ассимиляцией и диссимиляцией каждой отдельной буквы, то есть сходство всех букв алфавита друг с другом и одновременно несходство отдельных зна-

145


LES
ODES D'ANACREON
TEIEN, POETE GREC,
traduictes en François,
PAR REMY BELLEAV.
Auec quelques petites Hymnes de son inuention, & autres diuerses poësies:
Ensemble vne Comedie.
TOME SECOND.
A PARIS,
Pour Gilles Gilles, Libraire, rue S. Iehan de Latran, aux trois Couronnes.
M. D. LXXXV.

145
Титул. Анакреон. Оды. Том II. Париж, 1585

ков между собой. Совершенная форма наших букв, как уже упоминалось, — дело рук великого гравера-пуансониста Гарамона. Четверть тысячелетия они были единственной антиквой в Европе, если не считать многочисленных подражаний.

Старинные книги тех времен нам также легко читать, как и нашим предкам, и легче многого, с чем мы встречаемся сегодня, не взирая на то, что не все эти старинные книги набраны так тщательно, как хотелось бы требовательному знатоку наших дней. Шероховатая бумага и нередко недостаточно хорошая печать отвлекают, однако, обманным образом от этих недостатков. Хороший набор — это плотный набор, «дырявый» же набор плохо читается, так как дыры нарушают связанность строки и тем самым затрудняют восприятие мысли. Равномерная выключка строк более не фокус для сегодняшнего машинного набора. Тому, как верно наборщик умел прежде обходиться со шрифтом и выключкой, учит каждая отдельная книга, вышедшая в свет ранее 1770 года. Понятия «любительского издания», холеной книги тогда еще не существовало; качественный уровень был в общем и целом равномерен. Насколько легко сегодня встретить безобразную книгу (возьмите лишь первую попавшуюся), настолько же трудно разыскать действительно безобразную старинную книгу периода до 1770 года.

В болезненных поисках нового многие пренебрегают сегодня диктуемыми разумом пропорциями листа бумаги, как и столь многими другими ценностями, к существенному ущербу для безоружного читателя. Некогда отклонения от действительно прекрасных и поэтому приятных страниц: 2:3, 1:$\sqrt{3}$ и золотого сечения были редки; многочисленные книги периода между 1550 и 1770 годами воспроизводят одно из этих отношений с точностью до половины миллиметра.

Чтобы удостовериться в этом, нужно основательно «выспрашивать» старинные книги. Но этим (увы, увы!) не занимается почти что никто. Вы-

146


MARCI ACCII
PLAUTI
COMŒDIÆ
QUÆ SUPERSUNT
TOMUS I.

META LABORIS HONOS

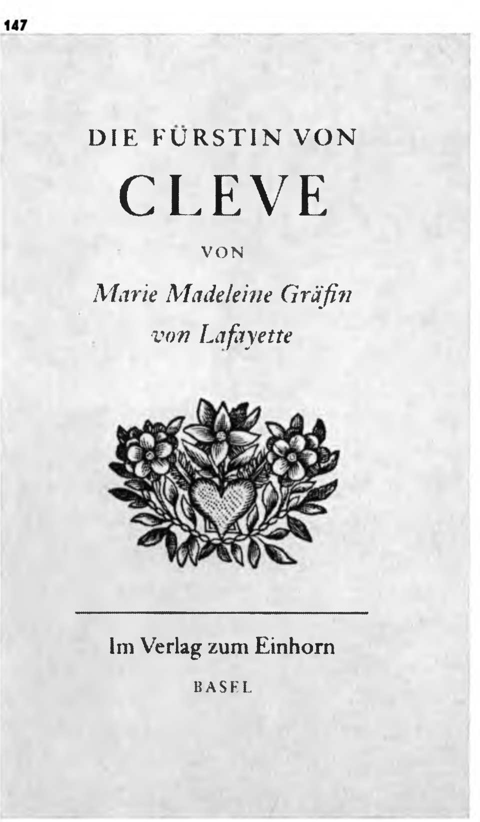
PARISIIS,
Typis J. Barbou, viâ San-Jacobæâ, sub Signo Ciconiarum.

M. DCC. LIX.

146
Титул. Марк Акций Плавт. Комедии. Том I. Париж, 1759 (на латин. яз.).

игрыш же, получаемый в результате подобного изучения, неизмерим. Поэтому доведенное до последних частностей рассматривание старинных книг и устройство как постоянных, так и меняющихся выставок старинных книжных сокровищ — совершенно неотложные задачи всех учебных заведений, где изучают типографское искусство, и старых библиотек. При

147



148



147
Ян Чихольд
Обложка. М. М. Лафайет. «Принцесса Клевская». Im Verlag zum Einhorn. Basel (на нем. яз.).

148
Ян Чихольд
Титул. М. М. Лафайет. «Принцесса Клевская». Im Verlag zum Einhorn. Basel (на нем. яз.).

этом нельзя ограничиваться поверхностным созерцанием для удовлетворения своего любопытства особенно красивых разворотов или одних только титульных листов. Необходимо брать такие книги в руки и рассматривать страница за страницей, штудируя их, как единое целое, и вникая в их типографское членение. Для этой цели могут быть вполне пригодны и незначительные по содержанию, то есть утратившие свою былую ценность старинные книги. Хотя мы и рождаемся с глазами, однако они медленно открываются навстречу красоте, гораздо медленнее, чем принято думать. И совсем не легко найти знающего человека, который мог бы помочь нам. Слишком часто самому учителю не хватает общего образования.

В 1930 году одного педагога, преподававшего искусство, возмущало утверждение, что типограф должен, будто бы, разбираться во всей истории шрифтов последних двух тысячелетий. В то время требования были, между прочим, гораздо умереннее, чем сегодня. Если бы мы, однако, пустили по ветру такое требование, мы впали бы в варварство. Тот, кто перестал понимать, что он делает, — пустельга и пустозвон.

Среди старинных книг не встретишь противоречащих здравому смыслу форматов, которые так часто преподносят нам в качестве особых достижений книжного искусства. Старые библиофильские замызганные гиганты, подобные роскошным чудовищам нашего времени, хотя и изготовлялись иногда для королей, но были редчайшими исключениями. Осмысленные размеры старинных книг достойны подражания.

Проникновенное созерцание книг эпохи Возрождения — времени действительного расцвета книгопечатания — и эпохи Барокко наилучшим образом учит нас разумному построению книги. Книгу того времени часто легче читать, чем иные наши проспекты. Мы видим удивительно ровный набор, ясно расчлененный абзацами (в те времена более редкими, чем у нас),

149

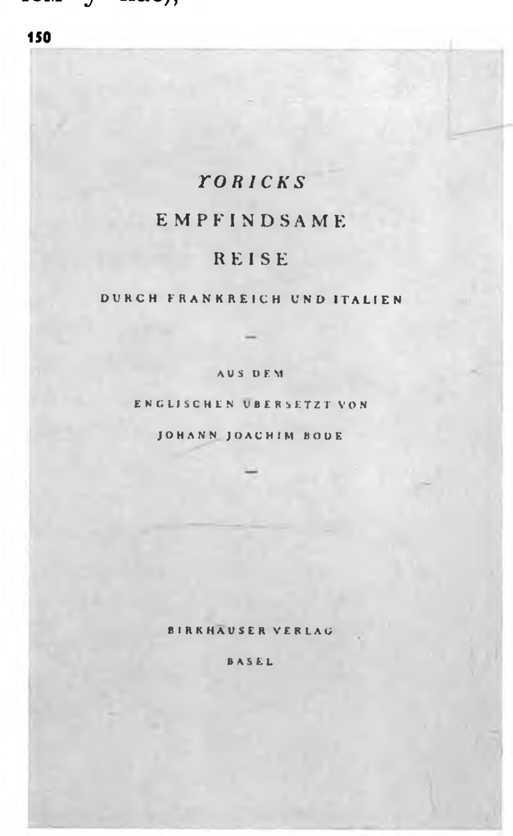

Schönste liebe mich

Deutsche Liebesgedichte
aus dem Barock und dem Rokoko

Mit farbigen Wiedergaben
acht alter Spitzenbildchen

Verlag Lambert Schneider,
Heidelberg

150


YORICKS
EMPFINDSAME
REISE
DURCH FRANKREICH UND ITALIEN
—
AUS DEM
ENGLISCHEN UBERSETZT VON
JOHANN JOACHIM BODE
—
BIRKHÄUSER VERLAG
BASEL

которые всегда начинаются отступом с пробелом в «круглую». Этот способ обозначения пауз (цезур), первоначально — случайное открытие, — единственный хороший метод. Им пользовались на протяжении столетий, вплоть до нынешнего дня. Сейчас многие думают, что это несовременно, и начинают абзацы без отступов. Это, попросту, неправильно, так как уничтожает столь необходимое членение, которое должно быть ясно различимо, у левого края полосы набора. Отступ в «круглую» — одна из самых драгоценных долей наследства, оставленного нам историей книгопечатания.

149
Ян Чихольд
Обложка. «Прекрасная, люби меня». Немецкая любовная лирика эпохи барокко и рококо. Verlag Lambert Schneider. Heidelberg (на нем. яз.)

150
Ян Чихольд
Титул. Л. Стерн. «Сентиментальное путешествие». Birkhäuser Verlag. Basel (на нем. яз.)

Мы видим далее обозначение начала глав инициалами. Конечно, одновременно они и орнамент, но, прежде всего, — не вызывающие сомнений указатели важных начал. Сегодня инициалы, почти что вовсе опороченные, должны были бы, однако, снова войти в обиход, хотя бы в форме неукрашенных буквиц большого размера. Отказ от инициалов не освобождает нас от необходимости выделять как-нибудь начало главы, например путем набора одного лишь первого слова прописной буквой и капителью, лучше всего — без отступа, который лишен смысла под заглавием.

Недостаточно выделять основные группы текста внутри главы только слепой строкой: ведь последняя строка группы абзацев, образующих один из основных разделов главы, легко может оказаться и последней строкой на странице! Поэтому и здесь первая строка новой текстовой группы должна снова, как минимум, начинаться без отступа, и первое слово и здесь сно-

ва должно быть набрано прописной буквой и капителью. Еще лучше — ввести звездочку посредине, над этой начальной строкой.

Возрождение не боялось крупнокегельных заголовков, страх перед которыми так широко распространен сегодня. Они набирались часто не прописными, а строчными, — способ набора, достойный подражания. Из страха ошибиться в чем-нибудь сегодня чересчур робки в определении кеглей главных строк титула. Правда, наши, по большей части маленькие, издательские марки были бы не в состоянии уравновесить верхние строки, если бы те были крупнокегельными.

Книга эпохи Возрождения учит нас, в частности, осмысленному применению курсива (будь то выделение в тексте или курсив как шрифт предисловия), правильному использованию капители и способу набора ею, разумной втяжке слов, перенесенных в нижнюю строку в оглавлениях, и еще бесконечно многому.

В заключение надо упомянуть убедительно найденное положение полосы набора на странице книги, которое совершенно не устарело и попросту не поддается улучшению, воздать должное хорошо продуманной портативности готовой книги и созвучию цвета печатной краски с натуральной, то есть не слепяще-белой бумагой.

Старая центрированная система набора родственна, разумеется, воле и порядку эпохи Возрождения, но имеет и вневременное значение. При этой системе мы можем под центрированными заголовками первого и второго порядка сдвигать влево заголовки последнего порядка, она (старая система) яснее, богаче и практичнее, чем система, при которой отброшено всякое центрирование и заголовки часто выделяются лишь при помощи полужирного шрифта.

Типография старинной книги — драгоценное наследство, достойное того, чтобы мы продолжали им пользоваться. Было бы рискованно и бессмысленно стремиться к существенному изменению формы европейской кни-

151


Torquato Tasso.

Ein Schauspiel.

Von

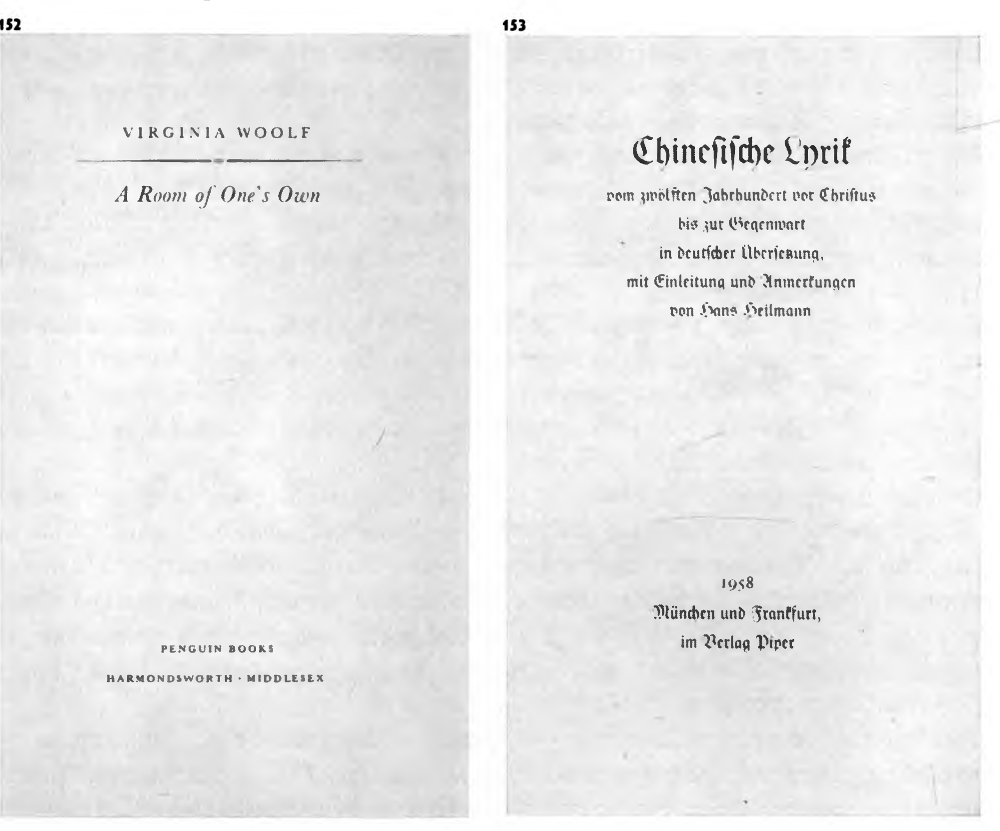
Goethe.

Aechte Ausgabe.

Leipzig,
bey Georg Joachim Göschen.
1790.

151
Титул. В. Гете. «Торквато Тассо». Leipzig, Georg Ioachim Göschen, 1790 (на нем. яз.)

ги. Может ли то, что на протяжении столетий доказало свою практичность и правильность, — вспомним лишь о втяжке размером в «круглую», — может ли оно быть вытеснено так называемой «экспериментальной типографией»? Только бесспорно необходимые улучшения имели бы смысл. Настоящие, действительные эксперименты — разведка; они лишь



152
Ян Чихольд
Обложка. Вирджиния Вульф. «Собственная комната»
Penquin books. Harmondsworth. Middlesex
(на англ. яз.)

153
Ян Чихольд
Титул. «Китайская лирика».
Verlag Piper, München und Frankfurt. 1958.
(на нем. яз.)

средства в поисках истины, цепь доказательств, но сами по себе еще не искусство. Нескончаемое количество энергии расточается попусту, ибо каждый мнит, что ему следует начать все с самого начала на собственный страх и риск, вместо того, чтобы сперва основательно поучиться! Тот, кто не желает быть учеником, вряд ли достигнет мастерства. Уважение к традиции не имеет ничего общего с историзмом. Всякий историзм мертв. Однако лучшие рисунки типографских шрифтов прошлого продолжают жить. Два или три из них ждут, чтобы их вновь открыли.

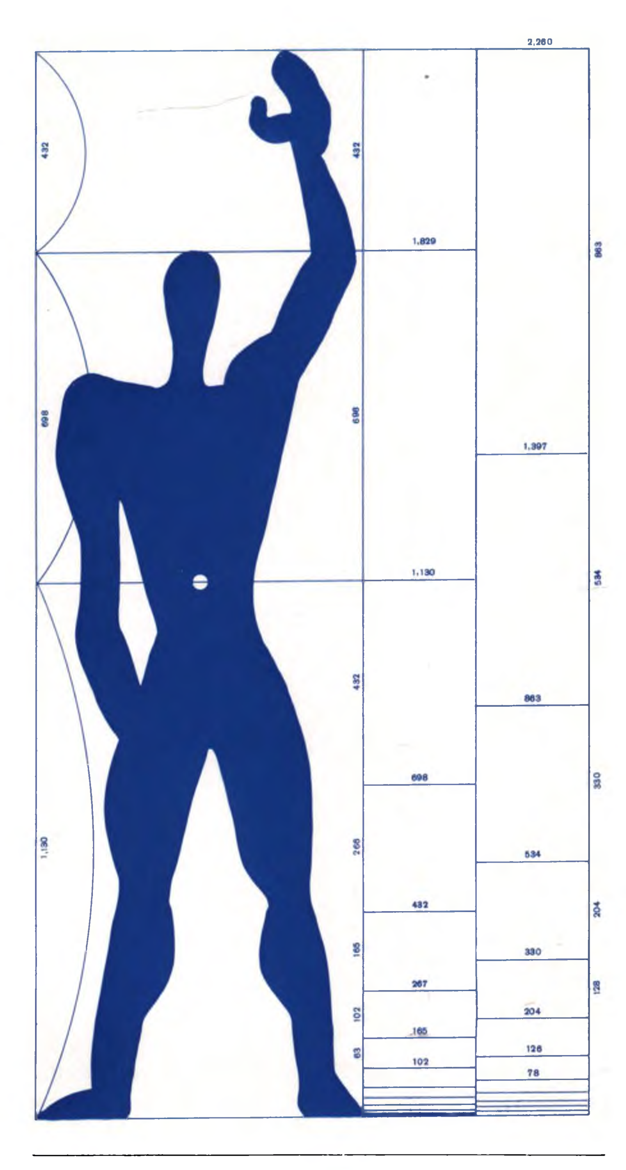
Типография — искусство и наука в одно и то же время. Неполное знание, преподанное учениками учеников, quasi*, основанное на списывании ошибочных позднейших изданий, а не на непосредственном штудировании источников, не может произвести на свет ничего стоящего. Разумеется, типография самым тесным образом связана с техникой, но техника сама по себе никогда не превращается в искусство.

Традиция, которую я здесь имею в виду, не зиждется на творчестве предшествующего поколения, хотя часто ссылается на него. Мы должны штудировать по первоисточникам и наполнять новой жизнью великую традицию книги эпохи Возрождения и Барокко. Методические изыскания, содержащиеся в ошибочных книгах, должны были бы ориентироваться исключительно на такой масштаб. Эксперименты, преследующие иные цели, могут быть захватывающими или занимательными (по крайней мере, для самого экспериментатора). Но длительная традиция вырастает не на их почве, а только на почве наследия, оставленного подлинным мастерством.

* Лат.: подобно тому, как (и) . . .

6

ИЗ ИСТОРИИ КНИГИ



КОРБЮЗЬЕ ОБ ИСКУССТВЕ КНИГИ

«Слово «архитектура» здесь означает: искусство строить дома, дворцы и храмы, автомобили, вагоны, самолеты. Оформлять жилые и промышленные интерьеры или расчленять их. Искусство полиграфии газет, журналов, книг» *.

Так начинается «Модулор» — один из важнейших теоретических трудов Корбюзье, в котором он обобщил свое учение о пропорциях ** и которое ставят теперь в один ряд с системами античности, Дюрера и Леонардо да Винчи. Математик Андреас Шпейзер писал, что это была первая попытка среди всех появившихся в XX веке модульных систем создать систему математических пропорций, в основу которой были бы целиком положены соотношения человеческого тела ***. И эта система, как сразу отмечая Корбюзье в «Модулоре», из-за ее всеобщности по отношению к произведениям человеческих рук прямо относилась и к искусству книги. Там же, в главе «Полиграфия» он писал: «Мне с радостью хочется отметить, что уже есть примеры использования модулора в полиграфии, это — оформление «Сонаты для виолончели соло» Альбера Жаннере ****, музыки очень камерной, мягкой и эмоциональной» *****.

Уже только потому, что Корбюзье был создателем знаменитого Модулора, его идеи и опыт в области полиграфии очень важны в разговоре о современной книге. Особенно в дни, когда модульные решения макетов все шире входят в художественную практику.

Можно было бы специально говорить о строении модуля Корбюзье или сравнить его систему с другими и уже довольно многочисленными модульными решениями, определяя широту и гибкость их возможного применения. И в качестве основы, главного критерия при таком сравнении надо было бы взять соотношение этих систем с общим характером и назначением той или иной книги. Без этого даже такая всеобщая система, как Модулор, теряет свою конкретность и цельность.

Данная статья — одна из попыток осветить общее отношение Корбюзье к книге, направленное против всяческой отвлеченной, универсальной системности.

Итак, слово «архитектура» здесь означает...

Из этого, еще почти не исследованного соотношения архитектуры здания и книг, которое было предпринято Корбюзье и нашло свое отражение в «Модулоре», следуют весьма важные выводы. Во-первых, понимание книг как предметов, вещей, занимающих большое место в окружении человека.

Во-вторых, понимание их внутренней организации, не менее сложной, чем организация архитектурного комплекса, поскольку в мире полиграфии приходится объединять не менее разнохарактерные ряды, чем в архитектуре, — ряды отвлеченной мысли, образов и их графического воплощения на книжных страницах. При этом для Корбюзье было очень важно, что в совре-

*
Le Corbusier. Modulor. Boulogne s. S., 1949, p. 9.

**
См. также *Le Corbusier.* Modulor-2. Boulogne s. S., 1955.

***
См. *Le Corbusier.* Mein Werk. Teufen, 1960, s. 159.

****
Известный композитор и теоретик искусства А. Жаннере был одним из активных сотрудников журнала «Эспри нуво» (в первых же его номерах были статьи А. Жаннере по теории ритма).

*****
Le Corbusier. Modulor, p. 300.

менной тиражируемой книге восприятие текста невольно идет строго последовательно — от одной страницы к другой, а развитие мысли — сложно, многопланово и скорее всего *экспозиционно*, подобно тому, что встречается в выставочной экспозиции, где каждая вещь подчинена своему месту, воспринимается последовательно, но в то же время не теряет своего визуального единства со всем окружением.

Можно сказать, что книги для Корбюзье были особым видом искусства экспозиции и смыкались тем самым с искусством создавать выставки и архитектурные комплексы. Только масштабы были несколько иные. Во всяком случае между его архитектурными и выставочными композициями и его собственными книгами, которые, как известно, он сам оформлял и графически, очень много общего. И по мере развития главной, архитектурной линии Корбюзье чутко, шаг за шагом менялся и характер построения и оформления его книг. А за те пятьдесят лет,

154
Ле Корбюзье
Иллюстрация. «Модулор-2»
Editions de l'architecture d'aujourd'hui. Paris, 1954 (на франц. яз.).

155
Ле Корбюзье
Титул с фронтисписом. «Лучезарный город»
Editions Vincent Freal. Paris, 1933 (на франц. яз.).

156
Ле Корбюзье
Обложка. «Модулор-2»
Editions de l'architecture d'aujourd'hui. Paris, 1954 (на франц. яз.).

155





156



которые насчитывает творческий путь Корбюзье, их вышло тридцать шесть разных названий*. Причем каждая из них несколько раз переиздавалась, переводилась на многие языки мира, так что ежегодно на полках его мастерской прибавлялось по одной новой книге, а то и больше. Все книжное наследие Корбюзье делится на три части. Это — его собственные теоретические труды, альбомы репродукций с его архитектурных и живописных произведений и монографии о Корбюзье.

Книги самого Корбюзье резко отличаются от всех остальных изданий подчеркнутой скром-

*
Библиографию работ Корбюзье см. Le Corbusier. Mein Werk, s. 310–311.

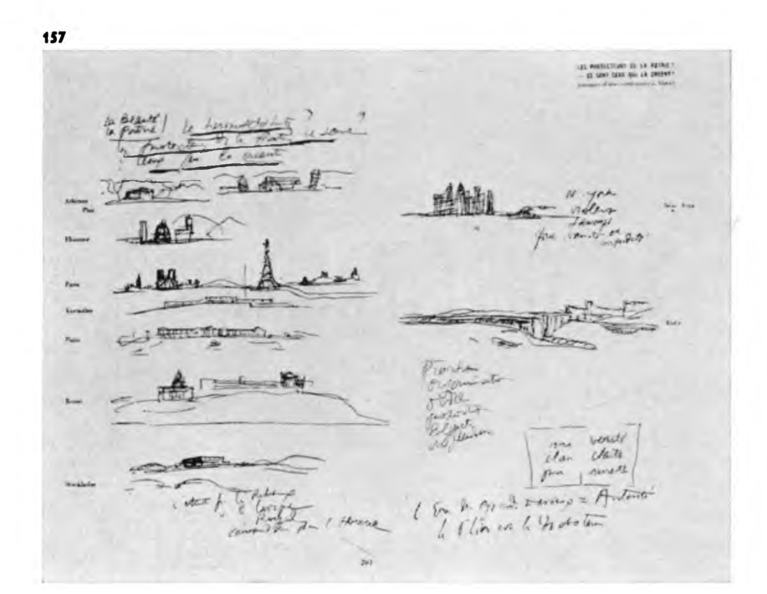
ностью, нарочитым пуризмом (особенно в ранние годы) и выглядят вовсе не торжественно, книжно, напоминая скорее рабочий материал, который легко можно представить на столе архитектора среди бумаг, эскизов и записей.

Исключение составляет лишь многотомное издание «Ле Корбюзье. Собрание трудов», выпущенное в Швейцарии в 30—60-х годах. Правда, оно было подготовлено к печати другими людьми, но вот что писал о нем сам Корбюзье: «В 1927 году «учение Корбю» стало стихийно распространяться вместе с публикацией Вилли Бусиже в Цюрихе «Собрания трудов». Этот замечательный парень был молодым архитектором; тридцать прошедших лет посеребрили его волосы (как и мои). Я держался одной твердой линии: никаких похвал, никаких литературных взрывов, наоборот, честная документация. И вот там — все планы, все разрезы, все развитие с точки зрения биологии и анатомии лучших работ. Тексты как экспликации, детальное пояснение, все самое необходимое и т. д. Это «Собрание трудов» Бусиже сделал современной демонстрацией учения. Для меня это была моя демонстрация учения»*.

Исключение, которое составляло «Собрание трудов», легко объяснимо — в отличие от него книги самого Корбюзье были отнюдь не бесстрастны. Это уже не отчет о работе, а борьба с применением всех доступных высокообразованному художнику XX века средств, борьба за

* *Le Corbusier.* Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture. (Le mot d'aujourd'hui, 6 sept. 1957). Paris, 1957.

157



158





FIG. 173

***

A plus de soixante ans, je me trouve avoir proposé spontanément, sans préméditation, et en toute simplicité, trois outils de travail :

1° Le Modulor ;
2° La Grille CIAM d'Urbanisme (ASCORAL) ;
3° La Grille Climatique (de l'Atelier, 35, rue de Sèvres).

Outils d'union, de pacification, briseurs de murailles, outils de circulation des idées et des objets (1).

Le secret de ma recherche, il faut le découvrir dans ma peinture.

(1) FIG. 173. « Modulor » et « Grille CIAM d'Urbanisme » publiés par la revue « RECONSTRUCTION » de New-York, sous le titre : « Outils d'Universalité ».

— 309 —

157
Ле Корбюзье
Полоса (наброски). «Лучезарный город» Editions Vincent Freal. Paris, 1933 (на франц. яз.).

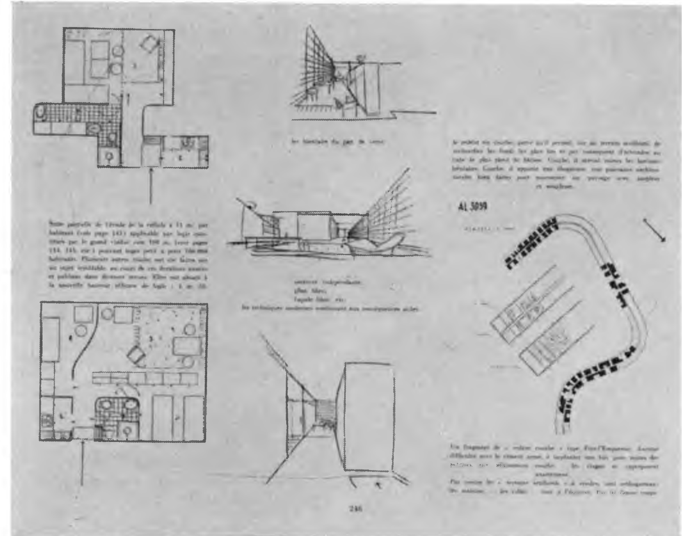
158
Ле Корбюзье
Разворот. «Модулор-2» Editions de l'architecture d'aujourd'hui. Paris, 1954 (на франц. яз.).

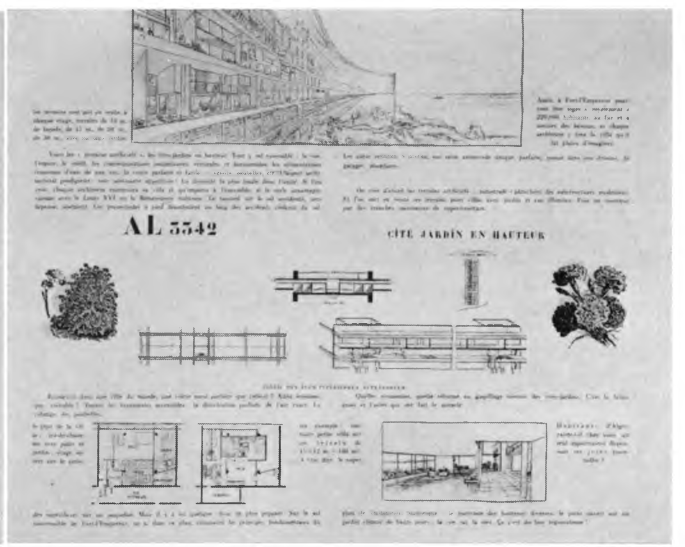
новое эстетическое отношение людей к своему окружению. Причем такая борьба, которая подчинялась большим общественным идеалам, поставленным, правда, Корбюзье в рамках буржуазного общества. Для того чтобы новый архитектурный замысел воплотился в жизнь, люди должны быть готовы к его принятию.

Одна из глав первой книги Корбюзье «К архитектуре» называлась «Глаза, которые не умеют видеть». Его литературная и теоретическая деятельность должна была помочь заставить людей видеть. Именно это в первую очередь и определяло подход Корбюзье к книге, которую он рассматривал как комплексную теоретическую и художественную задачу, стоящую перед ее создателем — литератором и художником. Поэтому его книги, книги архитектора и теоретика искусства, нередко кажутся весьма необычными и по содержанию и по форме, непонятными вне общего контекста, без учета того, что было для Корбюзье повседневностью, что составляло главную задачу его творчества. Поэтому они часто были чужды читателям и вызывали резкий протест в среде полиграфистов.

В 1958 году Корбюзье пришлось писать в предисловии к новому изданию книги «К архитектуре»: «Моему издателю было очень тяжело выполнить свой долг и напечатать книгу согласно воле автора совсем без изменений — в переиздании «К архитектуре» не было изменено ни одной линии, ни одного слова, ни одной иллюстрации. Словом, вся книга была воспроизведена точным способом, на офсете. Вообще говоря, она относится даже к более раннему времени * — к 1920—1921 годам. Когда я принес серию статей

159





159
Ле Корбюзье
Разворот
«Лучезарный город»
Editions Vincent Freal.
Paris, 1933
(на франц. яз.).

160
Ле Корбюзье
Полоса. «Модулор-2»
Editions de l'architecture d'aujourd'hui. Paris, 1954
(на франц. яз.).

160

les poches se vident. On a beau surveiller. Cette fois-ci le Modulor m'a quitté. »

(Extrait de l'*Album de voyage*, Indes, 1951.)

∴

Voici 5 couvertures des éditions étrangères du Modulor : à Paris, Buenos-Aires, Tokio, Londres, Stuttgart, en 1954.

∴

Lettre du 24 novembre 1952, de J. Tyrwhitt, déclarant :

« Le travail au Canada continue à être intéressant bien qu'il soit encore au stade des pionniers. Je me sers de « Propos d'Urbanisme », qui est une manuel indispensable pour les urbanistes, et du « Modulor » pour la cinquième année des étudiants en Architec-

— 33 —

*
Первое издание книги увидело свет в 1923 г.

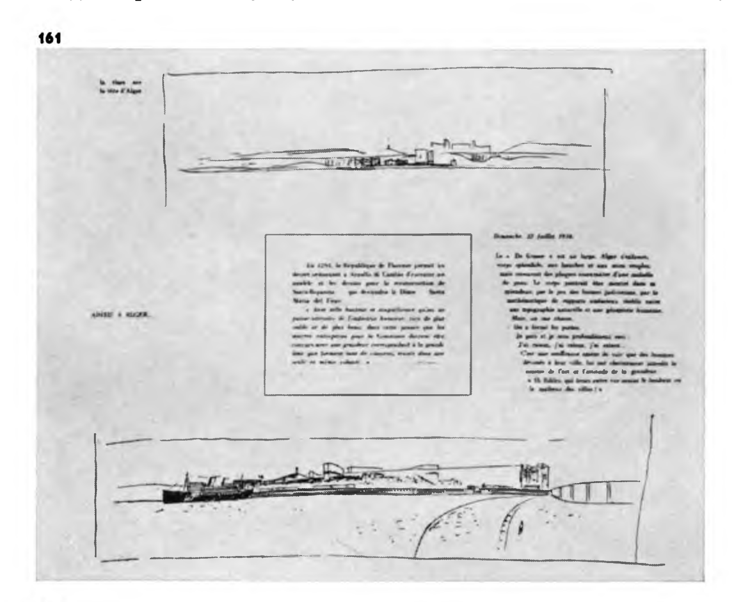
(собранных уже в виде книги) к издателям (нашим издателям!), она вызвала удивление, негодование. Они говорили: это ужасно! Итак. Ко всему прочему еще и типография и специалисты ее (типографы)... Книга «К архитектуре» (1920—1921) во всем выражала новый совершенно необычный дух *».

Поскольку эта книга была первой и осталась чуть ли не основной ** (наряду с «Модулором») книгой Корбюзье, рассмотрим подробнее ее формальную систему, имея в виду сказанное ранее. Эта книга вышла под грифом Serie «L'Esprit nouveau» (серия «Новый дух») и отразила особенности этого журнала. Создавая его в 1919 году (год открытия Баухауза и начала деятельности ВХУТЕМАСа), Корбюзье и его друг, художник А. Озенфан, стремились охватить в нем все виды современного искусства (от поэзии и музыки до строительства) в соответствии с новым духом и пластическим видением, которое они считали характерным для людей XX века. Этому было полностью подчинено оформление журнала. И если в разделах, посвященных музыке или живописи, макет был более или менее традиционным, то в разделах, отведенных архитектуре, написанных Корбюзье, расположение текста было сложным, как в средневековом венке сонетов, а иллюстрации подобраны так, что сами становились неотъемлемой частью развития мысли, подхватывая и развивая ее дальше.

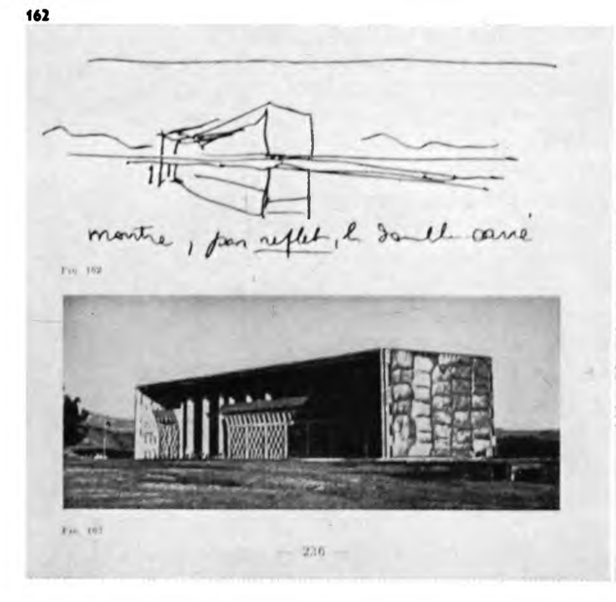
* *Le Corbusier.* Vers l'architecture.

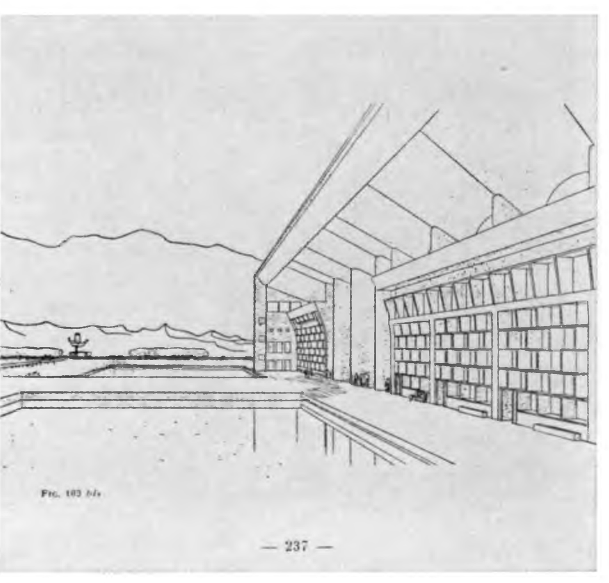
** Влияние ее было огромное. Она переведена на многие языки мира.

161



162





161
Ле Корбюзье
Полоса. «Лучезарный город»
Editions Vincent Freal. Paris, 1933
(на франц. яз.).

162
Ле Корбюзье
Разворот. «Модулор-2»
Editions de l'architecture d'aujourd'hui. Paris, 1954.
(на франц. яз.).

Весь макет журнальных статей был полностью повторен и в книге, так что в ней мы уже встречаемся не с обычным книжным оформлением, а с неким пространственным размещением сознательно подобранных различных материалов: планов, рисунков, фотографий, подписей, текста, требовавших то больших пропусков в полосе набора (встречаются такие развороты, где одну полосу целиком занимает иллюстрация, а на другой размещено лишь две-три строчки текста), то сложного монтирования полосы, то орнаментально расположенного набора и т. д. И все это достигалось с помощью довольно однообразных и нейтральных по форме шрифтов. Выделялись лишь заголовки. архитекторы, надо еще привязывать к определенным задачам и условиям.

И недаром Корбюзье писал в те годы: «В конце концов, когда разрешены технически многочисленные проблемы.., когда найден удовлетворительный пуристический синтаксис, тогда цен-

163
Ле Корбюзье
Разворот. «Лучезарный город»
Editions Vincent Freal. Paris, 1933 (на франц. яз.).

163

UNE NOUVELLE VILLE
REMPLACE
UNE ANCIENNE VILLE

Весь макет Корбюзье строил как серию сменяющих друг друга графических листов, в которых он свободно компоновал темные массы текста, иллюстрации и белые куски полей и пропусков. Если сравнить полиграфические решения Корбюзье 20-х годов с его архитектурными и живописными работами, то сразу же будет заметна их общность, поскольку в основе всех его композиций лежал один и тот же жесткий принцип пропорциональных членений, использования простых подобных деталей, сочетаемых друг с другом очень раскованно, свободно, можно сказать, даже живописно. Конструктивная сетка позволяла ему сохранить общее единство.

Построением одной формальной системы не исчерпывалась работа художника. Тогда-то она и начиналась — в работе над макетом, в создании конкретного решения, которое, как говорят ность картины определится ценностью первоначального замысла художника *».

В 30—40-е годы в книгах серии «Мир машинной цивилизации» и «Новое видение», которые были напечатаны на основе стенограмм многочисленных лекций, прочитанных Корбюзье в тот период, книжная графика его стала более пластичной. Она уже не так сильно подчинялась координатам прямых линий, что соответствовало и поискам в его архитектурных проектах. От лозунгов «Человек — животное геометрическое», «Разум создал геометрию» и т. д. он все больше переходил к столь характерной для него в дальнейшем скульптурной системе.

*
Ле Корбюзье. Отрывки из книги «Современная живопись». 1925. — В кн.: Мастера искусства об искусстве. Т. 3. М., 1934, стр. 475.

Резкий перелом в работе Корбюзье над книгой (конечно, резкий лишь в пределах общей манеры Корбюзье) наступил только в послевоенные годы. И касается он прежде всего уже упоминавшегося «Модулора». Это небольшое, почти карманное издание в пропорциях его модульной системы. В текст свободно введены рисунки, ломающие полосу набора, подготовительные наброски, фотографии газет с ремарками Корбюзье и присланных ему писем. Нередко поверх текста нанесены пометки, сделанные как бы небрежно по гранкам или верстке характерным почерком Корбюзье. (Кстати, в 50-е годы — это один из излюбленных приемов Корбюзье в монументальной живописи, где он часто вводил в композиции надписи от руки.) Страницы полностью подчинены единому графическому решению разворотов. Это словно средневековый трактат, написанный от руки, целиком решенный в одном духе. Но, в отличие от рукописных книг прошлого, они нарочито составлены из готовых, подчеркнуто технизированных элементов, которые можно легко тиражировать.

Все переиздания «Модулора» (на английском, японском, немецком и других языках) точно сохраняли тот живой, органичный и, на первый взгляд, несколько неряшливый облик, который был тщательно подготовлен Корбюзье. Кстати, все они рассмотрены Корбюзье в «Модулоре-2» и с точки зрения их оформления.

Оглядываясь еще раз на те книги, которые приходилось оформлять Корбюзье, надо отметить, что при всей их схожести они удивительно индивидуальны. И отличия в них, как и в постройках Корбюзье, зависят каждый раз от конкретного замысла — содержания и строгого служебного назначения рукописи, которое определенным образом адресовано читателю. Поэтому, если можно говорить о широком влиянии его архитектурного стиля на других мастеров, то сегодня вряд ли возможно искать прямых последователей Корбюзье в мире книги. Вместе с оформителем ушел от нас в середине 60-х годов и один из самых индивидуальных авторов.

Что же в таком случае дает «урок Корбюзье»? Поскольку разговор о роли художника в подготовке книги обычно ограничен задачами ее внешнего оформления, его можно было бы выразить примерно так: художник должен работать над созданием книги как вещи, начиная с ее замысла автором, а для этого и сама книга как произведение должна отличаться такими особенностями, при которых выражение заключенных в ней мыслей нуждалось бы в синтезе всех видов эстетического воздействия на читателя. Это как раз то, что превращает искусство книги из вида прикладного искусства, оформительства в настоящее проектирование, в то, что теперь объединяют под понятием художественное проектирование, или дизайн. Опыт Корбюзье, мне кажется, помогает поставить эту проблему.

В. Аронов

164

L'ESPRIT
NOUVEAU
REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS
ARTS LETTRES SCIENCES
LITTÉRATURE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGENIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THEATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Voir au verso les avantages
et les primes
réservés aux Abonnés.

N° 5

SOMMAIRE

L'esthétique sans Amour.	Ch. Lalo.	491
L'art de Cardarelli.	E. Cecchi.	500
Fouquet.	B.	515
L'art de Whitman.	L. Bazalgette.	521
Juan Gris.	M. Raynal.	525
Appels de sons, Appels de sens.	P. Dermée.	556
Tagore.	Céline Arnauld.	559
Les Tracés Régulateurs.	Le Corbusier-Saugnier.	563
Règnes.	P. Recht.	573
Parlons Peinture.	Léonce Rosenberg.	578
Esthétique Musicale.	Migot.	585
Photogénie.	Delluc.	589

POUR LA VENTE EN GROS
MESSAGERIES HAZARD
11, Rue Coetlogon, PARIS (VI°)

CE NUMÉRO
contient 138 pages, un supplément littéraire, 39 illustrations, 16 hors textes et une reproduction en couleur : tableau de Juan Gris.

De Quelques acrobates.	R. Bizet.	591
De l'emploi du verre grossissant.	F. Divoire.	593
Le Tactilisme.	...	594
Les revues : Cubisme.	Waldemar George.	
Edison Spirite.	Jean Finot.	
Le Jeune Taine.	G. Brunet.	
Les Jeunes Revues allemandes.	Ivan Goll.	599
Les sports.	Laglenne.	602
Les Expositions.	Vauxcelles.	
Bibliographie.		604
Echos de l'Hôtel Drouot.		607
Echos du mois.		611
La Reine de Saba.	Knut Hamsun.	626

PRIX DU NUMÉRO
FRANCE 6 francs
ÉTRANGER 7 francs français

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
29, RUE D'ASTORG
PARIS (VIII°)

164
Обложка журнала «L'Esprit nouveau», N 5. Paris, 1921

7

РЕЦЕНЗИИ

165



«СОВРЕМЕННЫЙ ШРИФТ» ВИЛЛУ ТООТСА

Заметным явлением в искусстве шрифта и в книжном искусстве вообще стал труд «Современный шрифт», изданный в 1966 г. издательством «Книга». Его автор — художник Виллу Тоотс имеет большие заслуги в подъеме эстонского искусства шрифта на международный уровень.

Виллу Тоотс принадлежит к тем художникам, которые передают свои знания и опыт молодому поколению. Особенно важно это в искусстве шрифта, вызывающем в наши дни все более широкий интерес. Сейчас, когда качество печатных изданий стремительно растет и искусство шрифта становится областью графики, и весьма сложной, повышаются и требования, предъявляемые к художникам, художественным и техническим редакторам, так как, по выражению самого В. Тоотса, «без красивого шрифта не может быть красивой книги; без красивой книги нет подлинной культуры».

Виллу Тоотс родился в 1916 году в Таллине, рос в Тарту и учился там же в высшем художественном училище «Палас» по классу графики. Основами искусства писания шрифта овладевал самоучкой. Во второй половине 30-х годов увидели свет первые оформленные им книги. Более интенсивная работа в области книжной графики шрифта начинается в послевоенный период в Таллине.

Именно в эти годы зреет мастерство художника. Увлечение книгой, долгий путь исканий и ошибок, овладение полиграфической техникой, а также архитектоникой книги сделали Виллу Тоотса специалистом по искусству книги. До настоящего времени он оформил около полутысячи книг и бóльшую часть при помощи шрифтового решения.

Оформленные им книги были включены в число 50 лучших в Советском Союзе и 25 лучших в Советской Эстонии. Большим признанием мастерства В. Тоотса явился диплом имени Ивана Федорова за 1967 год — награда за библиофильскую книгу Ф. Тугласа «Море», выполненную совместно с народным художником СССР Э. Окасом.

Работы Виллу Тоотса представлялись и в иностранных публикациях — в Бельгии, Англии, Польше, ГДР, Финляндии, Венгрии и США. Его мастерство заслужило признание и на международных выставках книжного искусства — в Лондоне (1957 год), Брюсселе (1958 год), Сан-Франциско (1962 год), Лейпциге (1965 год) и, наконец, в Москве (1967 год). В 1965 году в Лондоне, в Королевском музее Виктории и Альберта была организована выставка «Современная каллиграфия», участвовать в которой был приглашен и Тоотс. Он представил на выставку семь работ, из них 3 листа и рама с экслибрисами были куплены.

В Таллине, Тарту и Москве были организованы персональные выставки художника.

Виллу Тоотс — член международного союза каллиграфов «The Society for Italic Handwriting»

и международного общества «Gutenberggesellschaft». Наряду с оформлением книги В. Тоотс много времени уделяет станковой графике шрифта. Содержание графических листов в основном составляют тексты, связанные с книгой, шрифтом или языком.

Художник сам называет такие листы своими вечерними размышлениями, путешествиями по неизведанным тропам. Это увлекательные графические произведения, и С. Б. Телингатер прав, говоря, что они «поэзия, музыка в шрифте».

Перо или кисть художника движется свободно, плавно и элегантно, шрифт под его рукой воплощается в художественные образы, которые буквально очаровывают нас своей декоративностью и выразительностью. Художник владеет очень многими стилями шрифта — от древнеримских букв до самых современных алфавитов и переводит их на свой индивидуальный оригинальный язык. При этом бросается в глаза гибкость композиции шрифта, умение связывать его с другими элементами оформления. Но главным в интерпретации художника всегда остается содержание, а не субъективная произвольность или стремление к формальной красоте. Форма определяется содержанием и передает его с максимальной выразительностью — вот принцип, в котором заключается сокровенная тайна успеха искусства Виллу Тоотса.

Особая грань в творчестве этого своеобразного художника — его книги об искусстве шрифта. Поводом к созданию первой из них «Tänapäeva Kiri» («Современный шрифт»)* явилась острая нужда в соответствующей литературе. Тираж разошелся сразу после выхода в свет. Влияние этой книги было заметным, особенно в популяризации искусства шрифта.

Вторая книга Виллу Тоотса — «300 burtu

166



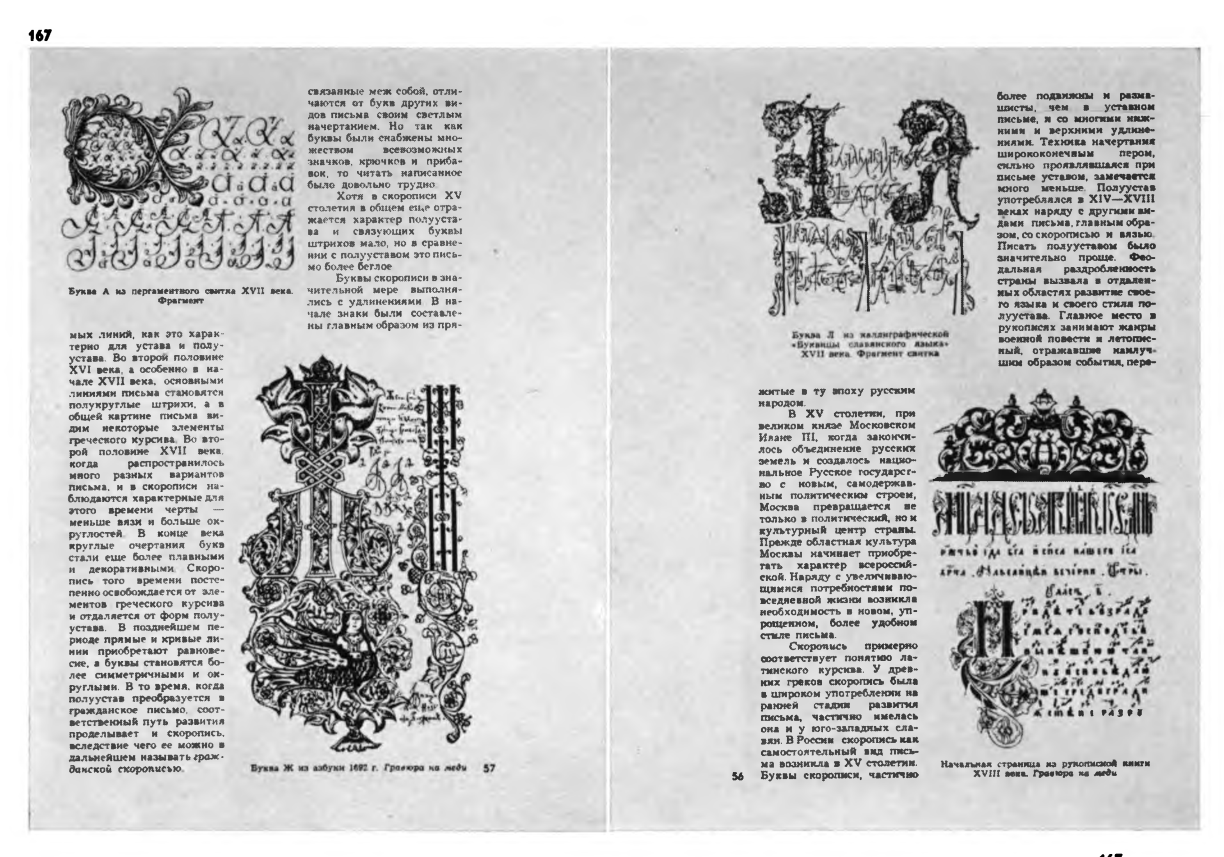
166
В. Тоотс
Форзац. «Современный шрифт». М., «Книга», 1966

*
«Tänapäeva Kiri» («Современный шрифт»). Таллин, Эст. гос. изд-во, 1956 (на эст. яз.)

weidi» — «300 шрифтов» (1960) была создана по заказу Латвийского государственного издательства с латышским и русским текстами. Если эстонское издание было справочником, то новый труд стал как бы энциклопедией искусства шрифта. Алфавиты в этой книге подразделены на 16 групп и каждая из них снабжена примерами их применения.

Третьей, самой обширной и основательной из книг Виллу Тоотса, является «Современный шрифт», изданный московским издательством «Книга» в 1966 году. По содержанию она во многом повторяет эстонское издание 1956 года,

167


связанные меж собой, отличаются от букв других видов письма своим светлым начертанием. Но так как буквы были снабжены множеством всевозможных значков, крючков и прибавок, то читать написанное было довольно трудно.

Хотя в скорописи XV столетия в общем еще отражается характер полуустава и связующих буквы штрихов мало, но в сравнении с полууставом это письмо более беглое.

Буквы скорописи в значительной мере выполнялись с удлинениями. В начале знаки были составлены главным образом из прямых линий, как это характерно для устава и полуустава. Во второй половине XVI века, а особенно в начале XVII века, основными линиями письма становятся полукруглые штрихи, а в общей картине письма видим некоторые элементы греческого курсива. Во второй половине XVII века, когда распространилось много разных вариантов письма, и в скорописи наблюдаются характерные для этого времени черты — меньше вязи и больше округлостей. В конце века круглые очертания букв стали еще более плавными и декоративными. Скоропись того времени постепенно освобождается от элементов греческого курсива и отдаляется от форм полуустава. В позднейшем периоде прямые и кривые линии приобретают равновесие, а буквы становятся более симметричными и округлыми. В то время, когда полуустав преобразуется в гражданское письмо, соответственный путь развития проделывает и скоропись, вследствие чего ее можно в дальнейшем называть *гражданской скорописью*.

Буква А из пергаментного свитка XVII века. Фрагмент

Буква Ж из азбуки 1692 г. *Гравюра на меди*

57

более подвижны и размашисты, чем в уставном письме, и со многими нижними и верхними удлинениями. Техника начертания ширококонечным пером, сильно проявлявшаяся при письме уставом, замечается много меньше. Полуустав употреблялся в XIV—XVIII веках наряду с другими видами письма, главным образом, со скорописью и вязью. Писать полууставом было значительно проще. Феодальная раздробленность страны вызвала в отдаленных областях развитие своего языка и своего стиля полуустава. Главное место в рукописях занимают жанры военной повести и летописный, отражавшие наилучшим образом события, пережитые в ту эпоху русским народом.

В XV столетии, при великом князе Московском Иване III, когда закончилось объединение русских земель и создалось национальное Русское государство с новым, самодержавным политическим строем, Москва превращается не только в политический, но и культурный центр страны. Прежде областная культура Москвы начинает приобретать характер всероссийской. Наряду с увеличивающимися потребностями повседневной жизни возникла необходимость в новом, упрощенном, более удобном стиле письма.

Скоропись примерно соответствует понятию латинского курсива. У древних греков скоропись была в широком употреблении на ранней стадии развития письма, частично имелась она и у юго-западных славян. В России скоропись как самостоятельный вид письма возникла в XV столетии. Буквы скорописи, частично

Буква Л из каллиграфической «Буквицы славянского языка» XVII века. Фрагмент свитка

Начальная страница из рукописной книги XVIII века. *Гравюра на меди*

56

167
В. Тоотс
Разворот. «Современный шрифт». М., «Книга», 1966

текст переработан с учетом особенностей русского алфавита и русского читателя. Издание дополнено новыми главами, почти целиком обновлен иллюстрационный материал.

Это не первые книги по искусству шрифта; их издано довольно много, однако многие аспекты этого труда являются новыми. «До сих пор применялся в основном рисованный шрифт, — объясняет автор в предисловии к книге, — и все выпущенные ранее издания были посвящены рисованию шрифта. Хочу надеяться, что последующие страницы послужат пропаганде искусства писания шрифта ширококонечным пером. При этом мы не имеем права забывать, что у русского искусства шрифта — достойное уважения прошлое. Древний русский писец своим тростниковым пером мог от руки создавать превосходные книги и документы, и задача советских художников состоит в том, чтобы поднять искусство рукописного шрифта на уровень современных требований. Различие в структуре между русскими и латинскими буквами не должно служить препятствием к использованию ширококонечного пера».

Одна из важных сторон книги «Современный шрифт» — популяризация возможностей ширококонечного пера. Применение художниками-графиками такого древнего, хотя и не используемого ими до сих пор инструмента, каким является ширококонечное перо, существенным образом обогатило бы советскую книжную графику и искусство шрифта, сделало бы их более

разнообразными. Необходимо ознакомить студентов полиграфических институтов с этим инструментом и с принципом работы им. Преобладание на обложках и титулах рисованного шрифта, наблюдавшееся до сих пор, может превратиться в своеобразный канон, ограничивающий горизонты развития советского искусства шрифта.

Главе о работе ширококонечным пером придают практическое значение искусно подобранные образцы из книг Г. Цапфа, А. Капра, О. Менхарта и других; декоративное решение многих примеров оригинально и своеобразно. Приведенные в книге образцы из работ эстонских художников, в том числе и самого автора, убедительно говорят о том, что слова признания, сказанные в адрес эстонского искусства шрифта, не просто комплименты. Каллиграфия ширококонечным пером открывает перед художниками блестящие возможности, убедительно выдвигает на первый план их индивидуальность, динамику, эмоциональность.

Так как книга Виллу Тоотса — это своеобразный симбиоз учебного пособия, справочника и художественного произведения, перед автором возникли довольно сложные композиционные проблемы. Разнородные элементы пришлось слить в единое целое, сохранив при этом методическое единство и ясность. Опытность и эрудиция помогли Виллу Тоотсу справиться с этой работой. Много усилий, граничащих с энтузиазмом, пришлось приложить художнику, чтобы собрать иллюстрационный материал от коллег из братских республик и из-за границы.

«Современный шрифт» — книга обзорная, в ней в сжатой форме передан максимум информации. Текст написан живо и интересно, как это вообще свойственно Виллу Тоотсу. Способ преподнесения материала призывает к методическому овладеванию знаниями, излагаемыми автором.

Хотя Виллу Тоотс прежде всего практик, он в первых же главах своей книги — в кратких обзорах истории латинского и русского шрифтов — убедительно показывает, как необходимо современному художнику знать богатое наследие прошлого. Он убеждает читателя в том, что ни один художник, который не знает законов развития шрифта, его историю и его классические формы, не в состоянии решить задачи шрифтового оформления.

Часть книги, посвященная русскому шрифту, несколько поверхностна. Явно недостаточно охарактеризовано творчество советских мастеров.

168

168
В. Тоотс
Отрывок из надписи на староанглийском языке на могиле Шекспира. Написано птичьим пером. Таллин, 1963. Полоса из книги «Современный шрифт». М., «Книга», 1966

Была бы полезной и информация о достижениях других республик в области искусства шрифта, где была бы отражена и эстонская графика шрифта и ее наиболее выдающиеся мастера. К сожалению, об этом свидетельствуют лишь иллюстрации.
В практических главах автор книги не ограничивается указаниями по овладению техникой написания шрифта, он достаточно подробно рассказывает, как создать рукописную книгу, почетный адрес, диплом, пригласительные билеты, поздравительные карточки и т. д., учит применять разнообразные инструменты.

шрифтов в разных стилях, созданных как нашими, так и зарубежными художниками. Выбор хорошо продуман, алфавиты образуют ряд логического развития, но если бы их показать более широко, то книга только выиграла бы от этого.
В главе «Элементы книги» рассматриваются суперобложка, обложка и переплет, титульный лист, инициал; текст обильно иллюстрируется примерами, а данное в начале историческое обозрение органически увязывается с педагогически-теоретическим. Автор переносит читателя через века в современность, охватывая при этом различные страны и культуры.

169



169
В. Тоотс
Алфавит. Полоса из книги «Современный шрифт». М., «Книга», 1966

170
В. Тоотс
Цитата. Полоса из книги «Современный шрифт». М., «Книга», 1966

171
В. Тоотс
Экслибрис. Из книги «Современный шрифт». М., «Книга», 1966

Указания по рисованию шрифта начинаются объяснением строения букв, которые дополняют разные схемы шрифтов антиква и гротеск. При этом автор утверждает, что художественно законченный шрифт может быть создан лишь мастером, досконально знающим структуру букв.
В то же время художник предостерегает от излишнего механического конструирования, которое наносит ущерб творчеству и приводит к ремеслу. Он рассматривает проблемы так называемой «оптики шрифта» и дает указания о подготовке шрифта к печати. В заключение он приводит 19 листов с алфавитами печатных

В заключительной части книги речь идет об оформлении плаката. Несколько страниц посвящено фирменному знаку и экслибрису. Последний вид искусства в Эстонии весьма популярен, притом Виллу Тоотс сам пионер эстонского шрифтового экслибриса; из-под его пера вышло более 80 таких книжных знаков.
«Современный шрифт» был напечатан в таллинской типографии «Октообэр» по макету автора и под его надзором. Признанием технического совершенства явился диплом, которым была награждена книга в 1966 году.
Макет отличается новизной. Титулы глав поме-

щены на левых страницах, поверх напечатанных в легких тонах фотоиллюстраций. Рядом с текстом, на широких внешних полях в виде маргиналий приведены виньетки, рисованные в той же манере, что и фронтиспис. Иллюстрации в тексте размещены со вкусом, с учетом разворота страницы. Оформление выполнено по принципу сильной контрастности — на черном фоне суперобложки эскизный голубой и белый шрифт, написанный птичьим пером; переплет — белый ледерин с голубым, с декоративно действующей виньеткой-алфавитом; форзац орнаментальный — на двадцати разных языках, в разных стилях написаны слова «Современный шрифт». Титул оформлен размашистым курсивом, выполнен ширококонечным пером.

Несомненно, специалисты найдут в книге недостатки: одно не нашло отражения, другое — излишне. Различие мнений возникнет по поводу каждой книги такого типа, где мастер обладает своим почерком, своей индивидуальностью, вкусом, убеждениями и методом обучения. Однако в данном случае нам надо быть благодарными художнику, у которого хватило смелости приступить к такой огромной работе.

Может быть, еще рано говорить о влиянии и значении этой книги, но в общей культуре шрифта она является краеугольным камнем. Как в СССР, так и в Польше, ГДР, Финляндии и в других странах в соответствующей литературе об этой книге отзываются с большим признанием; письменные рецензии, полученные автором от таких мастеров и авторов, пользующихся международной славой, как: А. Фербенк, А. Капр, В. Лазурский, Ф. Музыка, С. Телингатер, Я. Чихольд, Г. Цапф, говорят о том же.

Рассмотренная книга — не последнее слово Виллу Тоотса в популяризации искусства шрифта. Готова объемистая рукопись двухтомного труда «Эстонское искусство шрифта», первый том которого посвящен истории эстонского шрифта, начиная с XII века, а второй — современному эстонскому шрифту. В 1968 году из печати вышли «Шрифты, написанные ширококонечным пером», — первая тетрадь из серии «Азбука искусства шрифта».

Рейн Лоодус

170



171



172



173



КНИГИ О ФАВОРСКОМ

Когда из жизни уходит большой художник, его искусство начинает восприниматься как неотъемлемая часть художественной культуры страны, как национальная реликвия. Этот закономерный момент перелома таит в себе известную опасность. Вокруг имени такого мастера умолкает шум споров, зато разрастается хор восторженных, прославляющих голосов. А ведь ничто так не способствует забвению, как неумеренность восхвалений. Безоговорочное возведение в ранг непререкаемого авторитета, как и любые другие разновидности академической ретуши, создают иллюзию, что в этом явлении все понято и исчерпано.

Не угрожает ли нечто подобное Фаворскому? Не случится ли так, что долгожданное признание этого художника обернется против дела его жизни, и борец против академизма станет его знаменем, а творческие уроки неутомимого искателя истины — окостенелой догмой?

Ставя все эти вопросы, я, разумеется, сознаю, что за подлинного Фаворского в конечном счете постоит сам Фаворский. Его искусство будет жить во времени, в нем будут находить все новые черты и грани, быть может, недоступные нам, его недавним современникам, а если художника и не минует забвение, то лишь затем, чтобы быть открытым заново, как это бывает со всеми явлениями, принадлежащими к подлинному искусству. И если я все же начинаю свою статью с опасений за его судьбу, то к этому меня вынуждает переломный характер этапа в развитии нашего, если так можно выразиться, «фаворсковедения».

Как известно, перелом наступил после многих лет замалчивания Фаворского, которым предшествовали годы критического обстрела художника, как одного из «столпов формализма». Теперь его творчество и личность стали такими крупными вехами нашей художественной жизни, что с ними вынуждены считаться даже бывшие враги и недоброжелатели. Слово «Фаворский» стало чуть ли не синонимом реализма. Его цитируют. О нем много (по сравнению с другими художниками) пишут. Выходят статьи, альбомы, книги. Публикуются понемногу его теоретические труды. Вся эта литература в целом отражает наше сегодняшнее отношение к Фаворскому, которое можно определить как признание, доходящее в иных случаях до энтузиазма.

Как бы ни настораживали иные бездумно-восторженные восклицания, этот энтузиазм понятен. В нем выражено желание нашей художественной общественности восстановить справедливость по отношению к художнику и человеку, составляющему гордость нашей культуры.

Казалось бы, для изучения Фаворского создались благоприятные условия, тем более, что перед нами предстала вся его жизнь, с ее началом и концом, крупными чертами и неповторимыми деталями, во всей своей единственности. Мы мо-

жем, в отличие от искусствоведов 20—30-х годов, изучить Фаворского-гравера и оформителя книги, монументалиста и станковиста, скульптора и рисовальщика, теоретика и педагога как единое целое. Есть музеи, архивы, есть очевидцы. Есть, наконец, опыт ошибочной критики 30—40-х годов, а как известно, ни на чем так не учишься, как на ошибках.

Но именно в связи со всем тем, о чем говорилось выше, сейчас, как может быть никогда, возросла ответственность пишущих о художнике. Я уж не говорю о возросших требованиях научной добросовестности. Критик теперь должен особенно тщательно соблюдать этику историка, беспристрастного исследователя. Нам представляется, что от того, как освещается творчество Фаворского, какая система критериев применяется к его анализу, во многом зависит оценка его роли в искусстве не только как дело прошлого, но и настоящего и будущего. С этой точки зрения и хотелось бы подойти к разговору о последних изданиях, посвященных Фаворскому.

Разумеется, в первую очередь заслуживает внимания монография Ю. Халаминского,* которая в качестве фундаментального труда должна рассматриваться как наиболее характерное явление интересующей нас области искусствознания.

Халаминский не просто собрал воедино большой материал, характеризующий основные этапы и сферы творческой деятельности художника. Он попытался представить путь Фаворского как единое целое, обусловленное в своем развитии особенностями личности, убеждениями и высокими нравственными и профессиональными требованиями к себе и своему делу. В соответствии с этим книга Ю. Халаминского разбита на двенадцать глав, организующих материал вокруг основных, по мнению автора, тем и проблем творчества Фаворского. Такое построение монографии в данном случае вполне правомочно, так как отражает проблемный пафос творческого стиля Фаворского, работавшего к тому же в различных областях искусства.

Правда, оно осуществлено в ущерб полноте охвата материала, так как потребовало от автора свободного обращения с хронологией. Возвращаясь к одним и тем же работам по разным поводам, он вынужден порой обходить молчанием другие. В этом его, кстати, упрекает И. Мямлин, написавший требовательную, но в целом доброжелательную рецензию **.

Конечно, жаль, что в монографии нет анализа таких работ, как оформление и иллюстрации к книге Г. Шторма «Труды и дни Ломоносова» (1932), «Рассказам» Б. Пильняка (1932), что даже не упоминаются и не воспроизводятся такие вещи, как обложки к журналам «Вестник коневодства и коннозаводства» (1921), «Печать и революция» (1921), «Водный транспорт» (1926) и др. Отсутствие этих работ обедняет представление о Фаворском 20-х — начала 30-х годов, вносит известное неравновесие в то реальное соотношение ценностей, которое создано развитием его творчества. Но, думается, что избранный Ю. Халаминским тип монографии в принципе допускает подобные купюры. Нельзя объять необъятное. И если бы к монографии был приложен список хотя бы основных работ художника, претензии рецензента, приводящего длинный перечень забытых произведений Фаворского, были бы не очень правомочны.

Недостатки книги Халаминского связаны не с построением, которое будто бы «не оправдало себя ни с точки зрения логической, ни хронологической»***. Напротив, оно подсказано автору характером материала и могло бы быть ее большим достоинством. Другое дело, что, избрав этот путь, Ю. Халаминский оказался перед целым рядом методологических трудностей, не преодолев которые, он написал книгу, оставляющую все же чувство неудовлетворенности.

Читая книгу, все время ощущаешь, что имеешь дело как бы с тремя Фаворскими. Один — это тот, который встречался с автором во время работы над книгой и вызывал его неизменное восхищение, о чем пишется с доверительной интимностью журнального очерка.

Другой Фаворский — это крупный теоретик, мысли которого обильно цитируются на страницах книги или довольно точно пересказываются, что придает ей особый интерес, поскольку теоретическое наследие Фаворского полностью пока не издано.

И, наконец третий Фаворский — это, как уважительно называет его автор, «мастер». Автор оценивает работы «мастера», не жалея эпитетов типа «высочайший», «совершеннейший» и т. п. Но он анализирует их смысл и стилистику, на наш взгляд, далеко не всегда в русле системы критериев и принципов, утверждавшихся Фаворским — художником и теоретиком.

Обратимся к тексту. Глава «Гравюра», где говорится о новаторстве Фаворского, возродившего искусство гравюры, и о таких его работах, как инициалы к «Рассуждениям аббата Жерома

*
Ю. Халаминский. Владимир Андреевич Фаворский. М., «Искусство», 1964.

**
И. Мямлин. Книга о В. А. Фаворском. — «Искусство», 1967, № 1.

***
Там же, стр. 67.

Куаньяра» (1918), «Натюрморт» (1919), серия пейзажей Москвы (1918), «Свердловский зал в Большом Кремлевском дворце» (1921) и другие, заканчивается совершенно неожиданным выводом: «В работах Фаворского этих лет чувствуется отстраненность художника от окружающих событий. В те годы для Фаворского существовало только одно — художественное совершенство гравюры» (стр. 39). В главе «Шрифт и его связи» подробно, верно и, конечно, сочувственно изложены взгляды художника. Но тут же вы встречаетесь с такими авторскими обобщениями: «Все же первоначальная система шрифта и его связей родилась из оперирования отвлеченными понятиями: пространство, плоскость, предмет. В буквах виделась только их графическая природа, форма бралась отвлеченно, рассуждения носили общий, несколько схематический характер» (стр. 52) и т. д.

Глава «Становление» охватывает, по сути дела, годы расцвета Фаворского — от «Эгерии» П. Муратова до рассказов Мериме. Вывод: «Однако, что бы ни говорилось о мастерстве, о совершенстве формы, о дерзаниях в этом направлении, нужно признать, что человека, как такового (?), с его трепетом, душевными движениями, страстями, в работах Фаворского еще не было. В «Эгерии» (исключая фронтиспис) и в «Фамари» вместо людей действовали лишь символы, их обозначающие» (стр. 73). Этим работам противопоставляется книга «Руфь», которая якобы, наконец, «утвердила Фаворского в убеждении, что его пространственная теория жизненна, что она позволяет создавать в ее рамках не только условно символические образы, но и максимально приблизиться к воспроизведению жизни» (стр. 83).

Дело, конечно, не в отдельных фразах, количество которых можно было бы увеличить. Дело в том, что они выражают довольно старые тенденции: во-первых, рассматривать Фаворского с точки зрения некоего «правильного» реализма, «максимально приближающегося к воспроизведению жизни», и, во-вторых, вытекающее отсюда противопоставление раннего и позднего Фаворского в пользу последнего. Ранний Фаворский, согласно Ю. Халаминскому, — это период решения задач, подтверждающих «экспериментальный, поисковый (раньше писали «формалистический». — *Е. М.)* характер его работ», это время, когда «формальные искания вытесняют образные задачи» (стр. 33). В целом его понимание творчества Фаворского сводится к тому, что «если в начале пути художнику приходилось концентрироваться на чем-то одном, в ущерб остальному, то теперь щедрость сил позволяет решать творческие задачи во всем их объеме» (стр. 7). Таким образом, годы истинного новаторства Фаворского, когда чуть ли не каждый шаг его был находкой, открытием, а каждая книга событием, по-прежнему ставятся под сомнение.

Но и поздний Фаворский — создатель оформления и иллюстраций к «Слову о полку Игореве», «Борису Годунову» и «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина, — который гораздо больше устраивает автора, тоже как-то обесценивается, несмотря на восторженные описания его работ. Ю. Халаминский, использующий чуждую Фаворскому систему оценок, тем самым подменяет его каким-то другим художником. Вместо Фаворского, раскрывавшего стиль и содержание литературного произведения, конфликты между героем и средой, заложенные в его развитии, через «отношение предмета к пространству», как сам художник определял свой метод, мы все время имеем дело с другим иллюстратором, воссоздающим идейно-тематические особенности книги через психологию и действия героев. Конечно, такому иллюстратору нет дела до книги, построенной как пространственное целое, и Ю. Халаминский говорит об этой стороне творчества Фаворского лишь декларативно. Одним словом, Фаворского, для которого и в иллюстрациях и в любых других областях изобразительного искусства «непрерывное пространство и предмет, их связь, их взаимоотношения и противоречия составляют основную тему» (фраза взята из «Тетради для записывания мыслей и запоздалых реплик художника») мы так и не узнаем.

Халаминский, конечно, знает подобные высказывания художника, ибо они выражают самую суть его системы. Но у автора монографии всегда есть желание перевести эти «формалистические» слова на более правильный, как ему кажется, язык, и он не замечает, как тем самым деформирует мысль Фаворского. Характерна в этом отношении такая фраза: «как всегда Фаворский говорил только о пространстве и усложнении объема и не упоминал о том, что на с а м о м д е л е (подчеркнуто мною. — *Е. М.)* подобная поза донны Анны и жизненно правдивей и больше соответствует Пушкину» (стр. 209).

Нет, для Фаворского на самом деле именно предмет, пространство, плоскость, изобразительная поверхность полны конкретного, а не отвлеченного смысла, так как он строит «мировоззренчески активную», содержательную форму, а не воплощает «высокоидейное содержание» в «высокохудожественную форму», согласно широко распространенной рецептуре. Вот такого

Фаворского и хотелось бы увидеть в деле, в работе, узнать из анализа, как достигал он своих вершин. Тогда бы и автору не пришлось постоянно подправлять высказывания художника. «Значит ли это, что художник ставит композицию в полную зависимость от материала? — восклицает он. — Конечно, нет». И это сразу же после того, как он черным по белому цитирует самого Фаворского: «через изобразительную поверхность материал будет обуславливать композиционный строй в его основных чертах и, конечно, будет влиять и на отношение изобразительного метода к моменту времени и организации движения».

Нуждается ли Фаворский в подобной защите? Мы бы не стали, конечно, «придираться» к Ю. Халаминскому, если бы в его книге не намечалась нежелательная тенденция противопоставить легенде о формализме Фаворского «нового» Фаворского, упрощенного, причесанного. Эта тенденция заметна не только у Ю. Халаминского, но и у некоторых других авторов и поклонников Фаворского. Очевидно, она продиктована лучшими, искреннейшими намерениями оградить Фаворского от заушательской критики. Но не случается ли порою так: доброжелатель входит в материал, располагается в нем как дома и перестраивает его под таким углом зрения, что художник начинает походить на всех, кроме самого себя.

Конечно, применить теорию Фаворского к анализу его метода, показать его искусство как активно созидательную деятельность, организующую жизнь человека, — задача трудная. Наверно, это дело будущего. Беда Ю. Халаминского не в том, что он с ней не справился, — а кто бы справился? Беда в том, что он прославляет Фаворского, пользуясь как раз той методологией, против которой художник всю жизнь боролся.

Показательно, что в монографии не сказано, в сущности, о том, что одним из самых вдохновляющих стимулов деятельности Фаворского — художника, теоретика и педагога — была борьба с пассивным иллюзионистическим методом копирования действительности, считающимся и до сих пор многими критиками и художниками за образец реализма. И начинаешь думать: не острее ли выявляли новаторскую сущность Фаворского его недавние хулители, критиковавшие художника с позиций этого «реализма». Они активно отрицали Фаворского, потому что он не умещался ни в элементарное понимание общественной функции искусства, ни в чисто утилитарное отношение к содержанию художественного произведения, ни в иллюзионистические критерии мастерства. По сути дела, такая критика не умаляла масштабы Фаворского — он стоял перед нами во весь свой рост. И надо ли теперь его подправлять и укорачивать, чтобы он вошел в те самые рамки, в которые войти, не будучи деформированным, он не может?

Могут возразить, что пишущему о Фаворском не обязательно стоять на точке зрения Фаворского. Очень может быть. Речь идет не о том, чтобы оградить Фаворского от критики, от других точек зрения и других воззрений, а только о том, что не следует его видоизменять. Что же касается дальнейшей жизни наследия Фаворского, то было бы очень интересно и полезно вывести художника на широкий культурно-исторический фон, показать как равного среди равных. Его творчество и систему интересно и поучительно столкнуть с наследием такого, скажем, художника, как Петров-Водкин или П. Митурич, которые исходили из других предпосылок и принципов и в своем искусстве и в своих размышлениях. Или сопоставить с наследием Лисицкого или Татлина, которых Фаворский очень высоко ценил, но с которыми во многом полемизировал, создавая свою теорию композиции. Такой спор всегда плодотворен и нужен. Но он будет возможен лишь тогда, когда мы встанем на уровень строгой теоретической мысли художника. До этого, видимо, нам пока еще далеко. Между тем потребность в этом уже назрела, поскольку благодаря все участившимся публикациям статей Фаворского теория его композиции все шире входит в обиход всех тех, кто интересуется проблемами творческого метода.

За последние годы были опубликованы многие статьи Фаворского, посвященные различным вопросам теории искусства *. Вышли также отдельные книги, такие, как «Рассказы художника-гравера» («Детская литература», 1965), «О рисунке, о композиции» («Кыргызстан», 1966) — стенограммы лекций, прочитанных им во Фрунзе. И хотя все эти издания составляют всего лишь незначительную часть его литературно-теоретического наследия, мы уже можем судить о Фаворском — создателе уникальной и, быть может, единственной в своем роде теории искусства, названной им теорией композиции. В его теории аналитическое исследование языка изобразительного творчества постав-

* Об орнаменте. О художественной правде. — «Декоративное искусство СССР», 1963, № 7; О выразительности художественной формы. — Там же, № 8; О «магическом реализме». — Там же, № 10; Содержание формы. — Там же, 1965, № 1; Время в искусстве. — Там же, № 2; О композиции. — Там же, 1965, № 7; О композиции. — «Творчество», 1967, № 1, 2.

лено на почву объективных критериев, почерпнутых из самой специфики искусства как одной из форм активно созидательного освоения действительности. Ценность этой теории углубляется еще и тем, что ее создавал художник-мыслитель и философ, осознававший вопросы теории искусства в их непосредственно практическом значении для творчества.

Фаворский-художник стремился руководствоваться идеями Фаворского-теоретика, так же как его практический опыт давал пищу его теоретической мысли. Именно потому представляется важным понять его искусство в связи с теоретической системой. Конечно, это не значит, что произведения Фаворского являются иллюстрацией его теории, а теория — обоснованием его творчества. Между этими сторонами его деятельности было постоянное взаимодействие, но оно не было элементарно обусловленным. Фаворский-теоретик стремился вывести общие законы изображения четырехмерного (четвертое измерение — время) мира на плоскости, творил же он как неповторимая индивидуальность, как художник, подчиняющийся и творческой интуиции, и темпераменту, и особенностям таланта, ограниченного его природой и «тембром». Дело пишущих о Фаворском разобраться во всех этих сложностях, нюансах, противоречиях, из которых складывается весьма драматическая и напряженная картина борьбы художника за воплощение своих идеалов, которые, надо думать, далеко не всегда оказывались достигнутыми.

Все сказанное о теоретических трудах Фаворского, имеющих, несомненно, более универсальное значение, чем его творчество, отнюдь не означает, что их надо канонизировать как нечто незыблемое, как систему, на которую должны все равняться. Фаворский не был догматиком: он искал не правоты, а истины, и потому чувствовал себя всего лишь рядовым участником того бесконечного познания жизни, которое исторически сопутствует человеческому стремлению к единству с миром; одним из способов достижения последнего, по его мнению, является прежде всего всякая созидательная деятельность, в том числе искусство. Он развивался, рос, останавливался и шел дальше, как путник, находящийся в дальнем, по сути дела нескончаемом походе в беспредельную область прекрасного, движимый лишь жаждой истины и чувством связи своего маленького дела с этой великой целью.

Такое впечатление возникает, когда знакомишься с его книгами «Рассказы художника-гравера» или стенограммами лекций. Первая из них, задуманная Фаворским как целое, охватывающее важнейшие вопросы искусства оформления книги и гравюры как таковой, была написана уже больным художником специально для детей. С необычайной, редкой безыскусственностью рассказывает он о всех тех сложных и серьезных вещах, которые были выношены им на протяжении жизни. Его книгу, имеющую целью популяризацию этих вещей, можно рассматривать как образец такого рода литературы, поскольку он достигает простоты без малейшей тени упрощения. То же можно сказать и о статье А. Гончарова и В. Эльконина, предпосланной книге, живо и популярно рассказывающей о творчестве в жизни художника во всем объеме их событий и проблематики.

Особого внимания заслуживает издание лекций Фаворского, предпринятое его благодарными учениками в ответ на щедрую дружбу учителя, приехавшего во Фрунзе по их приглашению в 1946 году и прочитавшего три лекции по теории композиции. Ознакомившись с этой книгой, можно получить представление не только об основных предпосылках его теории, но и о своеобразии аргументации и анализа проблем изобразительного метода. Нет смысла пересказывать лекции — желающие могут ознакомиться с их содержанием из первых рук.

Особое место в библиографии Фаворского занимает «Книга о Владимире Фаворском»*, составленная Ю. Молоком из избранных статей, написанных о художнике в разное время, начиная с 20-х годов и кончая серединой 60-х, а также из статей самого художника.

Прежде всего хотелось бы отметить, что сборник составлен Ю. Молоком на высоком профессиональном уровне. Им же написана статья «Фаворский за рубежом», составлены список печатных трудов Фаворского и летопись его жизни. Автор не ограничился лишь кропотливым изучением материалов, отбор которых, за редким исключением, не вызывает возражений. Его сборник подчинен определенному замыслу — создать книгу о Фаворском, достойную Фаворского, насколько это позволяют материалы. Очевидно, по этой причине он не включил в сборник статьи некоторых критиков 30—40-х годов, в которых творчеству Фаворского давалась не только несправедливая, но и невежественная оценка. И хотя читатель получает неполное

* Книга о Владимире Фаворском. Сост. Ю. Молок. М., «Прогресс», 1967.

представление о судьбе Фаворского в критике, трудно упрекнуть в этом составителя, поскольку его задача была совсем иной.

Оформление сборника, выполненное художником С. Барабашем с бережным вниманием и творческим учетом тех принципов, которые разработал Фаворский — мастер книги, — настоящая дань памяти художника. Строгость стиля оформления, изящного и немногословного, макет, шрифт, формат — все придает сборнику черты сходства с книгами Фаворского. Однако это не подражание, а применение его требований, еще раз убеждающее в плодотворности концепции Фаворского не только для оформления художественной литературы, но и для литературы, близкой к научной.

Замысел составителя сборника осуществляется благодаря публикации статей Фаворского. Как же соотносятся с текстом самого Фаворского помещенные здесь же статьи критиков? Мы уже убедились, что соседство Фаворского-теоретика не идет на украшение критике, хотя ее цели иные. Встреча с Фаворским всегда была особенно ответственным экзаменом для критика, так как ему нужно было встать на уровень художника, осознанно утверждавшего определенные теоретические принципы.

Если с этой точки зрения подойти к статьям, опубликованным в настоящем сборнике, то возникают довольно любопытные наблюдения. Мы увидим, что первооткрыватели Фаворского, такие как А. Эфрос, П. Эттингер, М. Фабрикант и другие, в своих статьях начала 20-х годов очень точно предсказали и своеобразный характер творчества Фаворского и сущность его новаторства, хотя они, естественно, присутствовали при начале его пути и знали о нем меньше, чем мы. Нельзя не подивиться прозорливости этих критиков, сумевших разглядеть в огромном многообразии явлений, индивидуальностей, направлений, характеризующих художественную жизнь 20-х годов, скромные гравюры Фаворского, рассыпанные по малозаметным книгам, журналам, обложкам. Правда, Фаворский сразу же заявил себя как художник, поставивший задачу возродить искусство гравюры, ввести его как равноправного члена в семью других искусств.

Примечательно, однако, и то, что сам факт открытия художника всегда сопряжен с остротой постижения того принципиально нового, что он вносит в искусство и что делает его столь заметной фигурой. В этом отношении особенно замечательна статья А. Эфроса, написанная в 1923 году, которая прямо-таки поражает своими прозрениями и предвидениями. Он сказал о Фаворском самое главное, назвав его «Сезаином гравюры», сразу же определив его историческое место в развитии графики и суть поставленной им проблематики. И, думается, здесь проявилась не только вдохновенная критическая интуиция Эфроса, но и особенность многих критиков тех лет, стремившихся строить свои обобщения, исходя из характера и сущности нарождавшихся явлений искусства. Жаль, что в сборник не вошла статья А. Бассехеса о премьере «Двенадцатой ночи», написанная в духе этих же традиций и тонко формулирующая особенности сценических находок Фаворского.

Стремление современных критиков возродить эту традицию непредвзятого постижения искусства Фаворского, характерное для некоторых авторов, представленных в сборнике, должно в ближайшем будущем принести свои плоды.

Это в первую очередь относится к таким статьям, как «Черты стиля Фаворского» Е. Левитина, «Гравюры Фаворского «Годы Революции» А. Чекалова и «Двойные портреты Фаворского» Г. Поспелова. Наиболее молодые из исследователей Фаворского, авторы этих статей, стремятся поставить анализ разных областей творчества художника в соответствие с его особым методом, утверждавшим реализм как активно творческое преобразование натуры в пространственный, пластически содержательный образ. Такой подход создает методологические предпосылки для дальнейшего изучения наследия Фаворского в его актуальном и далеко еще не исчерпанном содержании.

Заканчивая статью, хотелось бы отметить, что значение большого художника, содержание его творчества и их оценка в современной критике редко совпадают. Эта печальная традиция, опуская различные привходящие моменты, очевидно, обусловлена не столько слепотой современников к новаторству художников, сколько самой природой такого новаторства, раскрывающегося во всем своем объеме лишь с течением времени. Недостатки нашей литературы о Фаворском в конечном счете обусловлены именно этим законом, который, как мы видим, распространяется даже на таких мастеров, как он, то есть уже при жизни оказавших вполне очевидное влияние на современное искусство.

В частности, рассмотренный сборник «Книга о Владимире Фаворском» показывает, что в центре внимания критики всегда находился прежде всего Фаворский — гравер и мастер книги. Такой подход к его роли мы обнаруживаем у ряда авторов и прежде всего в статье М. В. Алпатова, предпосланной сборнику, как наиболее обобщающей по своему значению. Об этой стороне его творчества советскими кри-

тиками было высказано много верного, тонкого, наблюденного и бесспорного. Но ведь Фаворский значителен не только этим, и даже вообще не только тем, что вышло из-под его рук. Он значителен всем объемом того содержания, которое утверждала его жизнь в искусстве, его личность, его нравственные убеждения. Сейчас недостаточно говорить о Фаворском как эпохе в графике.

Фаворский — это эпоха в культурной жизни нашей страны. Право утверждать столь ответственные вещи нам дает то, что он, как, может быть, немногие из наших современников, был прочным мостом между вековой духовной культурой народа, между нравственными понятиями, складывавшимися в течение столетий, и современностью. Фаворский был порожден этими традициями, они определили его человеческий и художнический стиль, а его чистота и честность, вошедшие в поговорку, были какого-то особого масштаба и весомости, потому что в них воплотилась как бы коллективная совесть, ставящая человека над индивидуальными соображениями и интересами.

Фаворский внушал веру. И через свое искусство и непосредственное влияние на людей привил эти высокие традиции нашему искусству. Один из авторов, представленных в сборнике, — искусствовед Е. Левитин попытался рассматривать иллюстрации Фаворского, учитывая «сугубый интерес Фаворского к эпосу, как летописи человеческого духа», его «особую чуткость к духовному смыслу драматических конфликтов истории». «Можно сказать, — пишет Е. Левитин, — что в этом направлении прокладывается главный путь его искусства» (стр. 62).

Рассмотреть под таким углом зрения весь путь Фаворского — задача будущих исследователей его творчества.

Е. Мурина

174



КНИГА О Д. И. МИТРОХИНЕ

Недавно вышедшая в издательстве «Искусство» (1966) книга Ю. А. Русакова посвящена Дмитрию Исидоровичу Митрохину — художнику тонкому и поэтическому, мастеру высокой художественной культуры, старейшему советскому графику.

Начало творческого пути Митрохина, приходя-

щееся на 1900-е годы, принадлежит времени, настолько далеко отодвинутому от нас ходом истории, что наше представление о нем с трудом соединяется с именем человека, живущего среди нас и работающего созвучно нашим эстетическим представлениям.

Удивительно, что Митрохин, такой казалось бы камерный художник, всякий раз превосходно умеет уловить созвучность жизни и искусства, времени и формы, сохраняя при этом внутреннюю целостность своей творческой личности.

Мастер предреволюционной и советской книжной графики, ксилограф и гравер по металлу, автор беглого натурного рисунка, Митрохин и теперь в своих натюрмортах — акварелях и рисунках цветными карандашами — продолжает поиски новых форм и оттенков содержания.

Дмитрий Исидорович Митрохин — это художник, значение которого определяется не только и не столько эстетической и технической изощренностью его графических работ, сколько прежде всего истинной поэзией, неизменно заложенной в его гравюрах и рисунках.

Ю. А. Русаков приводит в своей книге обширнейший материал, собранный и изученный с любовью и уважением к чудесному мастеру. Книга особенно ценна еще и тем, что Русаков удачно дает характеристики целым эпохам русского искусства, участником которых был Митрохин. Внимательный анализ произведений художника, равномерная обстоятельность рассмотрения различных этапов его творчества заслуживают всяческой похвалы и признания. Но в книгу о Митрохине, мастере лирическом и подвижном, это все же внесло некоторый академический дух, столь несогласный с самой сутью его динамичного, живого искусства. Это замечание нисколько не касается сущности книги, оно затрагивает скорее литературное выражение наблюдений и размышлений автора.

С другой стороны, творчество Митрохина, столь богатое исканиями и встающими в связи с ними вопросами, могло бы дать больший простор автору книги, если бы он пожелал посвятить часть своего труда анализу основных проблем русской и советской графики. Так, можно было бы пожелать, например, более остро и подробно остановиться на отличии ленинградской и московской школ ксилографии 20—30-х годов; описать специфику резца в произведениях Митрохина; попутно более подробно рассказать о мастерах французской гравюры того же плана.

Однако книгу необходимо рассматривать такой, какой ее задумал автор, и мы должны быть ему благодарны за проникновенное исследование искусства Дмитрия Исидоровича Митрохина.

Н. Александрова

АНДРЕЙ ПАВЛОВИЧ ЛИВАНОВ



(1910—1965)

23 ноября 1965 года умер крупный художник-график Андрей Павлович Ливанов. Обидная и тяжелая потеря для искусства. Смерть застала художника на подъеме его творчества. И, несомненно, он смог бы создать еще много отличных произведений.

Личность художника, его человеческие качества всегда в той или иной мере отражаются на его творчестве, но у одних эта связь опосредствована более сложно, у других автор прямо и непосредственно отражается в своих работах. К последним художникам принадлежал и Андрей Ливанов. Говорить о его искусстве — значит говорить о нем самом.

Человек исключительной честности и прямоты, он был органически не способен не только на неправду, но и на малейший компромисс со своей совестью. Требовательный к людям, он был прежде всего сурово и жестко требователен к себе. Цельный, эмоциональный и горячий, Ливанов был нетерпим к человеческим порокам, особенно к мелкой подлости. Подхалимство, приспособленчество, ханжество были ему нетерпимы. Он никогда не боялся высказать все, что думал, даже если отлично знал, что это ему повредит. И вместе с тем в нем жила настоящая доброта, лишенная сентиментальности, большая внутренняя деликатность и даже нежность.

Таково и искусство Ливанова — суровое, прямое, честное. Лаконизм, лишенный неопределенностей и недомолвок. Вместе с тем каждый лист наполнен убежденностью и страстью художника. Ливанов не боялся изображать страшное и жестокое; зритель всегда чувствует, насколько оно чуждо, враждебно художнику, только тот не боится глядеть прямо и смело в лицо злу. Так было и в жизни; он доказал это на войне: сначала при обороне Москвы, затем в отряде особого назначения в тылу врага. Недаром его товарищи-партизаны, со многими из которых он сохранил дружеские отношения до самых последних дней, с глубоким уважением и теплотой отзываются об Андрее Павловиче.

Ученик В. А. Фаворского, Ливанов овладел его системой, но никогда, даже в самых ранних работах, не подражал своему учителю. Применяя его систему, он шел своим путем, находя свои средства выражения.

Вскоре после окончания института и действительной службы в армии началась война. И в сущности становление Ливанова как художника проходило после войны. А становление Ливанова-человека в значительной мере прошло в армии и на войне. И это сказалось в его искусстве. Партизанская тема, темы гражданской и Великой Отечественной войн стали основными в его работах. Не только в выборе книг для иллюстрирования он постоянно возвращался к этим темам. Попав на короткое время после тяжелого ранения в 1942 году на отдых в Москву, он начал серию рисунков о партизанах. И после войны не раз возвращался к этой теме — то в рисунках, то в литографиях.

Цельность натуры и целеустремленность Ливанова сказались на линии его развития как художника, она на редкость пряма. От книги к книге он все четче вырабатывал свой стиль. От первых послевоенных, еще несколько суховатых и неуверенных работ он быстро вырастает до таких серий, как иллюстрации к «Жестокости» и «Испытательному сроку» П. Нилина, «Чапаеву» Д. Фурманова и, наконец, «Бронепоезду 14-69» Всеволода Иванова и последнему варианту «Чапаева», который он не успел закончить. Ту же линию повторяют его литографии и станковые рисунки: от первых послевоенных, в общем-то уже крепких и выразительных листов, до последних, сделанных в 1959—1960 годах, которые можно причислить к его наиболее удачным работам по их напряженной насыщенности цветом и эмоциональной взволнованности.

Ливанова отличало редкое композиционное видение. Известно, как много приходится художнику биться над композицией, как часто этюды с натуры грешат композиционной приблизительностью, ненужными случайностями. Много, иногда мучительно работал и Андрей Павлович над окончательной доработкой своих композиций, но даже самые первые черновые

наброски у него всегда были остро и интересно скомпонованы.

Из своих поездок по стране и за границу он обычно привозил кучу маленьких натурных зарисовок размером с небольшой блокнот, сделанных часто только карандашной или перовой линией. Почти все эти беглые наброски оказывались крепко скомпонованными. Часто это были уже готовые интересные композиции. Однажды, показывая такие листочки, привезенные с Урала, на замечание «Как у Вас, Андрюша, они все здорово компонуются», он ответил: «Разве? Ну, где там было компоновать, ведь все это смаху». И, действительно, строить композицию было некогда, и без врожденного чувства такие наброски остаются только «материалом». Но ему каждый кусок натуры виделся как готовая композиция, и он почти бессознательно, отбрасывая все лишнее, чуть обостряя и подчеркивая соотношение предметов, создавал готовую вещь.

Целостность его видения сказывалась и в том, что задумывать свои иллюстрации он мог только в макете книги. Он должен был знать, как, рядом с чем ляжет рисунок, какие будут поля, где окажется шрифт.

Белое поле листа не было для него безразличным; входя внутрь рисунка, оно то приобретает массивность, плотность, почти весомую объемность, как мазок белил поверх рисунка, то делается плоской поверхностью, то легким пространством, почти пустотой. Так же богато и пластически разнообразно у него черное пятно. Часто Ливанов обозначает предмет одной линией. Его линия никогда не ложится на бумагу как равнодушная нитка или след рейсфедера, она строит форму, непрерывно живет, то срываясь почти в пунктир, то набухая, расплываясь в пятно.

Андрей Павлович Ливанов был художником-реалистом. Но равнодушная фактографичность была ему бесконечно чужда. Взволнованность и страстность распространялись не только на содержание его искусства, но и на средства изображения; он отлично знал, что пассивными формами нельзя передать большого и яркого содержания.

В. Ростовцев

ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ ЧАРУШИН



(1901—1966)

Зимой 1966 года наше искусство потеряло одного из самых обаятельных своих мастеров: на шестьдесят пятом году ушел из жизни Евгений Иванович Чарушин.

Его последней работой были четыре скомпонованных разворота к стихотворениям С. Я. Маршака «Детки в клетке». Эти листы он прислал в Москву на национальный конкурс, объявленный Советским подготовительным комитетом Международной лейпцигской выставки искусства книгопечатания.

Чарушин принадлежит к поколению «пионеров» советской иллюстрации для детей. Он вошел в круг ее мастеров еще в 20-х годах, когда Лебедев в Ленинградском отделении Государственного издательства формировал идейно-художественные принципы и творческое лицо советской детской книги.

Талант художника-анималиста у Чарушина органично слит с талантом детского писателя — умного, заинтересованного и неторопливого рассказчика, как бы ненароком открывающего ребенку «удивительное рядом».

Его маленькие новеллы можно было бы сравнить с детской прозой Толстого, если бы не одно характерное отличие: рассказывая детям, Чарушин перевоплощается настолько, что в его взволнованном и непосредственном характере изложения как бы снимается то невидимое расстояние, которое существует между взрослым и ребенком. Этим принципам отвечают и его рисунки.

До Чарушина детская книга по традиции строилась как научно-познавательный альбом: в ней говорилось о домашних или диких животных, перечислялись их основные внешние признаки, условия жизни, биологические особенности, повадки. Картинка в таком альбоме напоминала наглядное пособие и должна была соответствовать научному описанию, которое давалось применительно к детскому возрасту.

В книгах Чарушина все делалось иначе. В них смело вводилась сюжетная конкретизация, динамика живого действия, сознательно преувеличенная заостренность характерных черт. И все было пронизано юмором, чувством большого, сильного человека, теплотой ощущений.

Так наука органично сливалась с поэзией.

Еще одна особенность отличает Чарушина: его больше всего занимали звериные малыши. Он понял, что рассказ о зверином детеныше будет наиболее интересным и близким для самого маленького читателя. И вносил в этот рассказ элемент живой занимательности, игры, столь отвечающих естественным проявлениям и психике ребенка. Смелость сюжетных поворотов и психологических домыслов в его рассказах о зверятах порой граничила со сказкой. Но ведь и это было именно тем путем, на котором рождается взаимопонимание взрослого и ребенка.

Стоит вспомнить его ранние книжки-картинки с собственными текстами: «Птенцы» (1930) и «Цыплячий город» (1931). Из нескольких строчек текста и сопровождающих его рисунков (в этих книгах очень трудно сказать, что является ведущим — текст или иллюстрация) дети узнают самое главное и характерное: что совята «глазастые», а «пух на них густой, как шуба», что обжора-кукушонок гораздо больше приютившей его мамы-горихвостки. «Цыплячий город» для взрослого — это обыкновенная птицефабрика. У Чарушина она становится веселым и таинственным царством красных «избушек на курьих ножках», и нельзя не поверить, что в этом городе идет удивительное, почти сказочное действо: превращение яиц в цыплят!

Замечательна серия иллюстраций художника к книге Н. Смирновой «Как Мишка большим медведем стал» (1929). Это полная драматизма изобразительная повесть, из которой ребенок много узнает о жизни леса.

Над книгой Чарушина ребенок всегда ведет большую мыслительную работу. В процессе сопереживания формируется детское мировоззрение, отношение ребенка к природе, людям, животным. В нравственной борьбе, охватывающей детскую душу, страх побеждается мужеством, чувство взаимопомощи берет верх над инстинктом самосохранения. Так в рисунках художника познавательное, эстетическое и нравственное сплавляется воедино.

Работой, в которой эти черты творчества Чарушина оказались выраженными в наиболее цельной форме, были его иллюстрации к стихотворениям «Детки в клетке» С. Я. Маршака. Впервые книга была издана в 1935 году. После этого художник на протяжении своей жизни не раз возвращался к ней. И уже будучи тяжелобольным, он снова обратился именно к этим рисункам, отдал им последние месяцы и дни своей жизни.

«Детки в клетке» — совершенно оригинальная первая зоология для малышей. Это подлинно поэтичная книга, согретая доброй улыбкой. Смеясь, ребенок лучше запомнит, что мамаша кенгуру носит детенышей в животе, как в сумке, неповоротливый пингвин оказывается очень ловким в воде, львята с удовольствием сосут молоко из бутылки, а слон так велик, что обуть его — невыполнимая затея!

Размышляя о жизни и творчестве Чарушина, невольно вспоминаешь другого замечательного анималиста — Сетона Томпсона, хотя последний не писал для маленьких детей. Им обоим было дано проникнуть в жизнь зверей настолько, чтобы раскрыть ее тайны, всю сложность и глубину происходящей в ней борьбы, пробудить в человеке сочувствие и бережность к животному.

Искусство Чарушина оптимистично. Так же, как и Сетон Томпсон, тонкий и проникновенный психолог, он не фиксирует своего внимания на настроениях загнанности и тоски, безысходного одиночества зверя, которого человек постепенно вытесняет из родной стихии.

Может быть оттого, что знакомство художника с животным почти всегда начинается с приручения детеныша, у него преобладают мотивы дружбы человека и зверя, его охраны и заботы о природе.

При всей непосредственности чувств Чарушин — художник строгого дарования. Вы никогда не найдете у него щегольства приемом, хотя в технике акварели, гуаши или литографии (детский литографический эстамп — особая страница его творчества) он достигает подчас виртуозных эффектов.

Учит и воспитывает этот художник легко и незаметно, как умный педагог, как настоящий друг детей.

Э. Ганкина

БИБЛИОГРАФИЯ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

ОБЩИЕ РАБОТЫ

КНИГИ

Бельчиков И. Ф.
Художественно-техническое и полиграфическое оформление печатной продукции. М., «Высшая школа», 1965. 159 с. с илл.; 1 л. илл. 5000 экз.

Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. Том I. 1917—1932 гг. М., «Сов. художник», 1965. 557 с. 3000 экз.

Гончаров А. Д. и Адамов Е. Б.
Природа и особенности книжной иллюстрации. Учебное пособие. М., 1964. 21 с. (Моск. полиграф. ин-т). (На обл.: 1965). 300 экз.

Гончаров А. Д. и Адамов Е. Б.
Стилевое единство литературного произведения и иллюстрации. Учебное пособие. М., 1965. 18 с. (Моск. полиграф. ин-т). 600 экз.

Искусство книги. 1961—1962. Вып. 4. (Сост. Е. Левитин и И. Миланова. Ред. Е. Левитин.) М., «Книга», 1966. Обсуждение проблем книжной графики — *В. Ляхов.* Творческие проблемы в оформлении политической книги — *М. Климова.* Об издании книг по искусству — *Г. Островский.* Книги молодых украинских художников — *Н. Розанова.* Поэзия вымысла и поэзия действительности (О литовских графиках — оформителях книги) — *С. Телингатер, П. Кузанян.* Вторая выставка шрифта и орнамента (Москва) — *Ю. Молок.* Фаворский за рубежом — *А. Чегодаев.* Рисунки к великой трагедии (Рисунки Д. Шмаринова к трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта») — *О. Семенов, М. Киселев.* Книги Бориса Маркевича — *Ел. Тагер.* В. Г. Бехтеев — *М. Иоффе.* Н. Э. Радлов — *Т. Гурьева.* Б. М. Басов — *И. Голомшток.* Мазереель — иллюстратор — *В. Лазурский.* Художник книги и шрифта Герман Цапф — *Э. Ганкина.* Из истории русских иллюстрированных азбук — *В. Турова.* Немецкая иллюстрированная книга первой трети XX века — *Ел. Тагер.* И. С. Ефимов — *Ю. Герчук.* Книга о Каневском (М., «Искусство», 1961) — *Ю. Розенблюм.* Хорошая и нужная книга (М. Холодовская. Андрей Гончаров. М., «Советский художник», 1961). Некрологи — *В. Горяев.* В. М. Конашевич — *Т. Литвинова.* Никита Фаворский — *Б. Зернов.* Йозеф Хегенбарт. — Библиография. — Указатель имен. — Список иллюстраций. 256 стр. с илл. 5 000 экз.

В библиографию включены книги и статьи по вопросам книжной графики и оформления книги (на русском языке) за 1965—1966 гг. Библиография настоящего выпуска составлена *И. В. Милановой.*

Книга Советской Эстонии. 1965. Сборник статей. Таллин, «Ээсти Раамат», 1966. 139 с. с илл.; 2 л. илл. 2500 экз.

Ляхов В. Н.
Оформление советской книги. (Суперобложка, переплет, обложка, форзац). М., «Книга», 1966. 135 с. с илл. 3750 экз.

Лоодус Р. И.
Ранняя эстонская книжная графика (1860—1917). Таллин, 1966. 112 с. с илл. (Ин-т истории АН Эст. ССР). 1000 экз. На эст. яз. Резюме на рус. и нем. яз.

Украинская книга. Сборник статей. Ред. коллегия: И. М. Педанюк (отв. ред.) и др. Киев—Харьков, Книжная палата УССР, 1965. 267 с. с илл. и факс.; 9 л. илл. (400 лет русского книгопечатания). 5150 экз.

Фаворский В.
О художнике, о творчестве, о книге. Сост. и авт. вступит. статьи Е. С. Левитин. М., «Молодая гвардия», 1966. 127 с. с илл.; 1 л. илл. 15 000 экз.

Фаворский В. А.
О рисунке, о композиции. Предисл. А. Михалева. «Кыргызстан», 1966.

Червонная С. М.
Искусство Советской Прибалтики [за 25 лет]. Живопись. Скульптура. Графика. М., «Знание», 1965. 40 с. с илл.; 2 л. илл. 60 200 экз.

АЛЬБОМЫ

Графика Эстонии. Предисл. Л. Вийрон. Таллин, 1965. (8) 22 с. с илл. (Гос. ком. Совета Министров Эст. ССР по печати. Союз художников Эст. ССР. 1940—1965). 2000 экз. Текст парал. на эст. и рус. яз.

Литовская графика 1964—1965. Сост. Р. Гибавичус. Вильнюс, «Вага», 1966. 125 с. с илл. На литов., рус. и англ. яз.

СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ, ЗАМЕТКИ

Алексеев О.
От «поп-арта» к «поп-книге». — «Сов. культура», 1965, 16 дек.

Андрюшины претензии. (Об издании детских книг. Беседы с дир. изд-ва «Дет. лит.» К. Пискуновым и дир. изд-ва «Малыш» И. Воронецким с приложением письма А. Деминой). — «Известия», 1965, 10 марта; 9 марта (Моск. вечерний выпуск).

Богдеско И. Т.
Образы своего времени. (О творчестве художников АзССР). — «Бакинский рабочий», 1965, 2 июля.

Художник и книга. (Задачи полиграф. пром-сти). — «Сов. Молдавия», 1965, 10 июня.

Бернштейн Б.
Творчество молодых графиков Эстонии. — «Искусство», 1965, № 10, с. 4—11.

Божич Л.
Слово, рисунок, фото... (Об издании книг в республике). — «Сов. Эстония», 1965, 14 июля.

Бубнова Л.
Тревоги и опасения. (Об иллюстрировании детских книг). — «Творчество», 1966, № 1, с. 19—21.

Буров К.
Книга, художник... и двугривенный. (Об иллюстрированных книгах изд-ва «Сов. писатель»). — «Сов. культура», 1965, 9 февр.

Буров К.
Художник и книга. — «Книжная торговля», 1966, № 11, с. 34—37.

Буторина Е.
Эстонские графики в поиске. — «Юность», 1966, № 2, с. 99.

Вагнер Л.
«Прекрасное должно быть величаво» (Заметки о книгах по искусству). — «Комсомольская правда», 1965, 14 янв.

Вальдман Э.
Глаз художника и зрение науки. (К вопросу об иллюстрировании познават. литературы). — «Искусство», 1965, № 4, с. 18—27.

Вальдман Э.
Покажите нам марсиан! (Об иллюстрациях к науч.-фантастич. литературе). — «Сов. культура», 1965, 21 дек.

Васильев В.
Не от богатства фантазии. (Об иллюстрировании науч.-фантастич. литературы). — «Сов. культура», 1966, 14 июля.

Верченко Ю.
Шестой московский. (К месячнику книги). — «Моск. правда», 1965, 5 мая.

Вечерский В.
Искусство образов и дети. (Об оформлении школьных учебников). — «Правда Украины», 1965, 17 марта.

Гайфеджян Э.
Детям — мир красоты. (Детская книжная графика в Арм. ССР). — «Коммунист», 1966, 25 авг.

Гончаров А. Д.
Проблемы оформления современной книги. — В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. 12. М., «Книга», 1966, с. 113—122.

Гончаров А.
О работе над иллюстрацией. (В помощь художнику-любителю). — «Художник», 1966, № 1, с. 39—44.

Гончаров А.
Художественное конструирование книги. — «Искусство», 1965, № 6, с. 18—24.

Гончаров А.
Уважение собственного. (О художественном оформлении и полиграфическом исполнении книг в изд-ве «Искусство»). — «Огонек», 1966, № 43, с. 26—27.

Гончаров Н. И.
Книгам Белоруссии — отличное оформление и полиграфическое исполнение. — «Полиграфия», 1965, № 8, с. 43—44 и вкладка.

Гончарова Н.
Книга — архитектурный ансамбль. (Об оформлении учебников). — «Учит. газета», 1965, 4 ноября.

Горделадзе Г.
Иллюстраторы поэмы Руставели. («Витязь в тигровой шкуре»). — «Лит. Грузия», 1966, № 9—10, с. 79—80.

Жукова А.
Красота в миллионных тиражах. (Заметки о дискуссии по вопросам эстетического воспитания и образования полиграфистов...). — «Сов. культура», 1965, 30 ноября.

Заварова А.
Каким должен быть цвет в детской книжке? — «Дет. лит.», 1966, № 7, с. 13—15.

Ильинский И. А.
Заветная тема художника. (Об иллюстрациях к книгам о В. И. Ленине). — «Дет. лит.», 1966, № 4, с. 41—42.

Кассиль Л.
Праздник книжки. (К неделе детской книги). — «Труд», 1965, 28 марта.

Катков Р.
В защиту книги. — «Мол. гвардия», 1965, № 6, с. 225—234.

Клевенский М.
Библиографические редкости. Поиски и находки. — «Известия», 1965, 18 мая; 17 мая (Моск. вечерний выпуск).

Канцедикас М.
Шесть молодых графиков. (Литовская ССР). — «Дружба народов», 1965, № 7, с. 197—201.

Козлов С. Н., Уманская М. С. и Суходолова Л. П.
Повышение качества и долговечности книг. — «Полиграфия», 1965, № 11, с. 22—24.

Лапшин М.
Книга и книговедение. — «Книжная торговля», 1965, № 7, с. 36—37. (Рец. на книгу: Книга. Исследования и материалы. М., изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1959—1963; «Книга», 1964—1965).

Львов Я.
Поговорим о книжных сериях. — «Книжная торговля», 1966, № 1, с. 9—10.

Матафонов В.
О жизни книги и рисунках для детей. — «Искусство», 1965, № 2, с. 44—48.

Мейлах Б.
Большие последствия малых форматов. Об одной важной книгоиздательской проблеме. — «Известия», 1965, 2 сент.; 1 сент. (Моск. вечерний выпуск).

Могилевский Ю.
Тбилисские впечатления. В мастерских молодых графиков Тбилиси. — «Искусство», 1965, № 10, с. 21—24.

Молок Ю.
Берлинское собрание русской и советской графики. Заметки на полях каталога. — «Искусство», 1965, № 6, с. 69—71. (Рец. на книгу: «150 Jahre Russische Graphik. 1813—1963». 1964).

Пискунов К.
На выставке детской книги и книжной графики. — В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. 13. М., «Книга», 1965, с. 226—229.

Пистунова А.
Прикасаясь к книге. Художник и литература. — «Лит. Россия», 1965, 18 июня, с. 14.

Рассохина Э.
Казахстанская книга обретает свое лицо. Заметки об искусстве книги. — «Простор», 1965, № 7, с. 81—85.

Ройтенберг О.
Кому многое дано... Заметки о графике. — «Сов. культура», 1965, 14 янв.

Липинская Е.
Гора и подступы. Заметки о графике Прибалтики. — «Сов. культура», 1966, 24 марта.

Рывчин В.
Несколько замечаний об оформлении учебников. — «Народное образование», 1966, № 3, с. 107.

Седельников Н. А.
Оформление политической книги. (Заметки художника). — В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. 10. М., «Книга», 1965, с. 118—125.

Сидорова В. С.
Основные аспекты художественного оформления внешних элементов книги. — В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. 10. М., «Книга», 1965, с. 99—117.

Силантьева В.
«Конек-горбунок» в иллюстрациях. — «Дет. лит.», 1966, № 7, с. 41—43.

Сумарокова И.
Сюжеты, открытия, традиции. (Об иллюстрациях литовских художников к детским сказкам). — «Дет. лит.», 1966, № 6, с. 38—39, 42—43.

Флекель М.
Худрук типографии. (Отклик на открытое письмо коллектива 1-й Образцовой типографии им. А. А. Жданова Союзу художников СССР «Художник и полиграфист — товарищи по искусству». — «Сов. культура», 1965, 1 июля). — «Сов. культура», 1965, 24 июля.

Халатов Н.
«Книжкины именины». А потом? К неделе детской книги. — «Учит. газета», 1965, 23 марта.

Шмаринов Д.
Советская графика. — «Искусство», 1965, № 6, с. 3—9.

Эльконин В.
Архитектура книги. — «Неделя», 1965, № 35, 22—28 авг., стр. 14.

Яшиш Ф.
Где книга, нужная ребенку? — «Дошкольное воспитание», 1965, № 10, с. 102—103.

ИСТОРИЯ КНИГИ

Амиранашвили Ш.
Грузинская миниатюра. М., «Искусство», 1966. 73 с. с илл.; 65 л. илл. 7500 экз. Резюме на англ. яз.

Везирова Л. А. (сост.)
Хрестоматия по истории русской книги. 1564—1917. Ред. А. Д. Эйхенгольц. М., «Книга», 1965. 378 с. с илл. 6000 экз.

Бегунов Ю.
Миниатюры поморского месяцеслова. (О художественном оформлении рукописи 1829 г., хранящейся в Ин-те русской литературы АН СССР). — «Искусство», 1965, № 7, с. 64.

Вздорнов Г. И.
Книгописание и художественное оформление рукописей в московских и подмосковных монастырях до конца первой трети XV в. — В кн.: Труды. (Ин-т русской литературы АН СССР). Т. 22. 1966, с. 119—143.

Дмитриев Л. А.
Миниатюры «Сказания о Мамаевом побоище». — В кн.: Труды. (Ин-т русской литературы АН СССР). Т. 22. 1966, с. 419—436.

Лихачева Л. Д.
Миниатюристы — читатели новгородских литературных произведений. — В кн.: Труды (Ин-т русской литературы АН СССР). Т. 22. 1966, с. 335—341.

Подобедова О. И.
Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. — М., «Наука», 1964. 334 с. с илл.; 6 л. илл. 1400 экз.

Попов Г. В.
Иллюстрации «Хождения Иоанна Богослова» в миниатюре и станковой живописи конца XV в. — В кн.: Труды. (Ин-т русской литературы АН СССР). Т. 22. 1966, с. 447—448.

Розов Н. Н.
Древнерусский миниатюрист за чтением псалтыри. (Иллюстрации Киевской псалтыри). 1397 г. — В кн.: Труды (Ин-т русской литературы АН СССР). Т. 22. 1966, с. 65—82.

Самородов Б. П.
Георгий-Франциск Скорина. К 475-летию со дня рождения. — «Полиграфия», 1965, № 10, с. 46—47.

Сидоров А.
Искусство русских рукописных книг. — «Искусство», 1965, № 6, стр. 68—69. (Рец. на книгу: Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси. М., «Искусство», 1964).

Находка в библиотеке Принстонского университета. — «Искусство», 1965, № 1, с. 74—75. (О французской рукописи и миниатюрах XIII—XIV вв.).

ШРИФТ

Армянские, грузинские, бирманские, индийские и персидские шрифты. (Проектирование рисунков шрифтов и систем типографского набора). Сборник статей. Под ред. Ф. Ш. Тагирова. М., «Книга», 1965. 66 с. с илл.; 8 л. илл. (НИИполиграфмаш. Труды. Вып. 29). 750 экз.

Новые шрифты. М., 1965. (18) л. с илл. (НИИполиграфмаш. Отдел новых шрифтов). 1000 экз.

Телингатер С.
и Каплан Л.
Искусство акцидентного набора. М., «Книга», 1966. 227 с.

с илл. 2000 экз. (Рец.: Попов В. В. «Полиграфия», 1965, № 11, с. 42—43).

Тоотс Виллу.
Современный шрифт. М., «Книга», 1966. (16) 255 с. с илл. 14 000 экз.

Адамов Е. Б.
Адресовано шрифтовикам. — «Полиграфия», 1965, № 4, 41—43. (Рец. на кн.: Большаков М. В., Гречихо Г. В. и Шицгал А. Г. Книжный шрифт. М., «Книга», 1964).

Каменский Л.
Мастера шрифта. — «Сов. культура», 1965, 29 июля (Рец. на кн.: Большаков М. В., Гречихо Г. В. и Шицгал А. Г. Книжный шрифт. М., «Книга», 1964).

Тагиров Ф. Ш.
О развитии шрифтового дела в Советском Союзе. — В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. 13. М., «Книга», 1966, с. 81—92.

Телингатер С. Б.
О графемах алфавита. — В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. 11. М., «Книга», 1965, с. 156—166.

Шицгал А. Г.
О расширении ассортимента гарнитур шрифтов в книжно-журнальных типографиях. — «Полиграфия», 1965, № 10, с. 36—37.

КНИЖНЫЙ ЗНАК

Ивенский С.
Искусство книжного знака. Л., «Художник РСФСР», 1966. 111 с. с илл. 10 000 экз. (Рец.: М. Победимов. Об искусстве «малой» графики. — «Моск. художник», 1966, 8 июля).

Советский экслибрис. Сост. Е. Минаев. М., «Книга», 1965. 95 с. с илл.; 12 л. илл. Текст парал. на рус. и франц. яз.

Украинский экслибрис. Предисл. А. Вьюника. Киев, «Мистецтво», 1964. (20) XXVIII с. илл. 5000 экз. Текст парал. на рус., укр. и англ. яз.

Аверихин В.
Экслибрисы красноярцев. — «Енисей», 1966, № 5, с. 139—142.

Бердичевский Я.
Экслибрис на Украине. — «Книжная торговля», 1965, № 9, с. 37—38.

Беличко Ю.
Экслибрис Украины. — «Искусство», 1966, № 5, с. 47—49.

Вайнштейн Э.
О библиотечных экслибрисах. — «Библиотекарь», 1965, № 4, с. 58—59.

Грибанов Э. Д.
Книжные знаки врачей и медицинских учреждений России и СССР. (К 400-летию книгопечатания). — «Из истории медицины», 1964, № 6, с. 191—201 с табл.

Ивандщенко Н.
Маленькие произведения искусства. Из истории экслибрисов. — «Дон», 1966, № 7, с. 184—185.

Ласунский О.
Биография книжного знака. К истории создания книжного знака с изображением профиля поэта И. С. Никитина воронежским художником Н. В. Валукинским. — «Книжная торговля», 1966, № 9, с. 37.

Минаев Е.
Экслибрис на книгах охотников. — «Охота и охотничье хозяйство», 1965, № 1, с. 46—47.

Минаев Е.
Советский экслибрис. — «Искусство», 1965, № 6, с. 44—46.

Минаев Е.
Собиратели экслибриса. — «Творчество», 1966, № 8, с. 37.

Минаев Е.
Экслибрис — каждой библиотеке. — «Дет. лит.», 1966, № 8, с. 60—61.

Осокин В.
Экслибрис Короленко. — «Сов. Латвия», 1966, 21 июля.
Подвиг просвещения. Об экслибрисе Ф. Тютчева. — «Лит. Россия», 1965, 12 ноября, с. 13, Подпись: А. П.

Терехов Е.
Из книг Аннушки. О детских экслибрисах. — «Дет. лит.», 1966, № 4, с. 29.

Шварц Е.
Романтика экслибриса. К открытию в Морской б-ке выставки книжных знаков из коллекции кап. I ранга в запасе Ю. Г. Андреева. — «Красная звезда», 1965, 22 дек.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

КОНКУРСЫ

VII Всесоюзный конкурс на лучшие по художественному оформлению и полиграфическому исполнению книги. *Буров К.* Лучшие книги года. — «Книжная торговля», 1965, № 8, с. 3—5. *Буров К. М.* Итоги Всесоюзного смотра книг. — «Полиграфия», 1965, № 8, с. 16—36 и вкладка. *Ильенко Е. И.* Научно-технические и производственные издания на всесоюзном конкурсе. — «Полиграфия», 1965, № 8, с. 40—43... Книги 1964 года, лучшие по художественному оформлению и полиграфическому исполнению. — «Полиграфия», 1965, № 8, с. 15. *Пашков М., Алеев Р.,* и *Луданов Н.* Дипломы в резерве. — «Сов. культура», 1965, 7 сент. Советские издания должны быть лучшими в мире. — «Моск. художник», 1965, 30 сент.

V Межреспубликанский конкурс республик Средней Азии и Казахстана на лучшие книги и журналы. *Алеев Р. Г.* Смотр книг пяти республик. — «Полиграфия», 1965, № 7, с. 36—38 и вкладка.

Конкурс на лучшее художественно-техническое оформление и полиграфическое исполнение книг. Ленинград. *Капланский Е. Ф., Трускин С. Л.* Лучшие ленинградские издания 1964 года. — «Полиграфия», 1965, № 7, с. 38—39.

VIII Всесоюзный конкурс на лучшее художественное и полиграфическое оформление книги. *Буров К.* Дипломы — лучшим. —

«Книжная торговля», 1966, № 7, с. 7—8. *Буров К.* Мастерство книжного оформления. — «Искусство», 1966, № 8, с. 2—8. Книги 1965 года, лучшие по художественному оформлению и полиграфическому исполнению. Статьи: *С. Б. Телингатер.* Общественно-политическая литература. *В. М. Аладьев.* Научно-техническая литература. *В. Я. Быкова.* Научно-популярная литература. *Л. А. Кравченко.* Детские книги на конкурсе. *Ю. Курышев.* Учебная литература. *Г. А. Кравцов.* Книги по искусству. — «Полиграфия», 1966, № 7, с. 30—38 и вклейка.

Всероссийский конкурс искусства книги. Москва. Июнь—июль 1966. *Михайлова Т.* Детские книги — победители конкурса. — «Дет. лит.», 1966, № 9, с. 31.

ВЫСТАВКИ В СССР

1965

Общие выставки

25 лет Орловского отделения Союза художников РСФСР. (1939—1964). Живопись. Скульптура. Графика. Сборник. Сост. И. А. Круглый. Орел — Тула, Приокское кн. изд., 1965. 82 с.; 16 л. илл. (Орлов. обл. упр. культуры. Обл. отд-ние Союза художников РСФСР). 500 экз.

Выставка «Москва — столица нашей Родины». 1964—1965. Каталог. *Акимова Л.* и *Павлов П.* Жизнь обязывает. — «Искусство», 1965, № 2, с. 27; *Купцов И.* Палитра Москвы. — «Молодой коммунист», 1965, № 2, с. 121—127.

Вторая республиканская художественная выставка «Советская Россия». 6 февр. — 11 апр. 1965. Каталог. Живопись. Скульптура. Графика. Монумент. и театрально-декорат. искусство. Сост.: М. А. Пинаева, К. П. Старикова — живопись; И. Н. Безрукова — скульптура; А. А. Агамирова — графика; Н. Н. Королева — плакат, монумент, живопись и кино. 127 илл. (Мин-во культуры РСФСР. Союз художников РСФСР). 3000 экз., *Аболина Р.* Мир современного человека. Выставка «Советская Россия» (Москва). — «Сов. Россия», 1965, 7 апр. *Кравченко К.* Художник и время на второй выставке «Советская Россия». (Москва, 1965). — «Коммунист», 1965, № 7, с. 93—100; *Невельский А.* В ногу со временем. Графика на выставке «Советская Россия». (Москва). — «Моск. правда», 1965, 4 апр., *Пистунова А.* Глазами первооткрывателей. (О графике, представленной на второй художественной выставке «Советская Россия», Москва). — «Лит. Россия», 1965, 12 марта, с. 8.

VII выставка произведений членов Академии художеств СССР. Живопись. Скульптура. Графика. Каталог. Сост. Т. Г. Роттерт. 52 с. с илл. М., «Искусство», 1966. (Мин-во культуры СССР. Академия художеств СССР). 2500 экз. *Никифоров Б.* На академической выставке. Акад. художеств СССР. Москва, май, 1965. — «Творчество», 1965, № 7, с. 8—10. *Решетников Ф.* Седьмая академическая. — «Правда», 1965, 14 мая. (Моск. выпуск). *Червонная С.* Седьмая академическая. — «Сов. культура», 1965, 22 мая.

Выставка произведений художников РСФСР. Живопись. Графика. Скульптура. Каталог. Вступит. статья М. Сокольникова. Сост. не указан. М., «Сов. художник», 1965. 48 стр.; 11 л. илл. (Союз художников РСФСР). 2500 экз.

Осенняя республиканская выставка произведений художников Казахстана, 1965. Графика. Каталог. Сост. не указан. 18 с. без илл. (Дирекция художественных выставок и проектирования памятников, Мин-во культуры и Союз художников Казахской ССР). Тираж не указан.

Юбилейная республиканская художественная выставка. К 40-летию республики и Коммунистической партии Молдавии. 1924—1964. Каталог. Сост. сотрудники Гос. художеств. музея Молдавской ССР. Кишинев, «Картя Молдовеняскэ», 1965. 45 л. с илл. (Мин-во культуры и Союз художников Молдавской ССР. Гос. художеств. музей Молдавской ССР). 1000 экз.

Одиннадцатая Всесоюзная выставка дипломных работ студентов художественных вузов СССР. (Выпуск 1964—1965 гг.). Каталог. Сост. Е. А. Звенигродская. Без илл. (Министерство культуры СССР. Академия художеств СССР). 1000 экз.

Выставки книги и книжной графики

Всероссийская выставка детской книги и книжной графики. Москва, 1965. *Кассиль Л.* Читай—смотри! — «Огонек», 1965, № 52, с. 24—25; *Митяев А.* Барометр показывает ясно. — «Дет. лит.», 1966, № 2, с. 60—61; *Механнилова В.* Лучшие книги — детям. (Накануне всероссийской выставки . . .). — «Моск. художник», 1965, 21 окт.; *Молок Ю. А.* Эстетика детской книги. Размышления на выставке. — «Полиграфия», 1966, № 1, с. 39—41 и вкладка; *Павлова Г.* Писатели и художники — детям. — «Народное образование», 1966, № 3, с. 116—118; *Пискунов К.* Писатели и художники — детям. — «Правда», 1965, 25 ноября (Моск. выпуск), *Рачев Е.* Самое доброе из искусств. — «Сов. культура», 1965, 9 дек.; *Яковлев Ю.* Свет добрых талантов. — «Лит. Россия», 1965, 12 ноября, с. 5.

Выставка книг, журналов и плакатов, отмеченных дипломами всесоюз. конкурсов и медалями ВДНХ СССР. Минск. *Литвин А.* Лучшие книги страны. — «Сов. Белоруссия», 1965, 3 февр.

Книжная графика. Плакат. Карикатура. (1940—1965 гг.). Вступит. статья Рейна Лоодуса. Таллин, 1965. 28 с. илл. (Гос. комитет Совета Министров Эстонской ССР по печати. Союз художников Эстонской ССР). 2000 экз.

Давыдов С.
Сколько авторов у книги? — «Сов. Эстония», 1965, 24 сент.

Кузнецов Э.
Рисунок на странице. Заметки с выставки ленингр. графиков. — «Ленингр. правда», 1965, 16 марта.

Соловьева Е.
Художник «Мурзилки». По материалам выставки иллюстраций, опубл. в журн. «Мурзилка», Москва, 1965. — «Народное образование», 1965, № 7, с. 116—117.

Телингатер С. Б.
Выставка шрифтового искусства в Таллине (1964). — «Полиграфия», 1965, № 3, с. 41—42 и вкладка.

Хайн Ю.
Графика братской Эстонии. О выставке графики Эстонской ССР в г. Фрунзе. — «Сов. Киргизия», 1965, 20 мая.

1966

Общие выставки

XII выставка произведений художников Ставропольского края. «Наш современник». Живопись. Графика. Плакат и др. Каталог. Ставрополь, 1966. 21 с. (Ставропольское краевое управление культуры. Ставропольское отделение Союза художников РСФСР). Тираж не указан.

Первая выставка молодых художников Воронежа. Каталог. Авт. вступит. статьи и сост. П. П. Никифоров. Воронеж, 1966. 40 с.; 11 л. илл. (Воронежское областное управление культуры. Отделение Союза художников РСФСР. Областной музей изобразительных искусств). 500 экз.

Копунина Н.
Живопись, графика, скульптура. С выставки произведений членов Акад. художеств СССР, Душанбе. — «Коммунист Таджикистана», 1966, 18 окт.

Буторина Е.
Эстонские графики в поиске. О выставке произведений в редакции журн. «Юность», 1966. — «Юность», 1966, № 2, с. 99.

Выставка произведений художников Чувашии. Каталог. Сост. Н. А. Ургалкина. Чебоксары, Чувашское кн. изд-во, 1966. (Мин-во культуры Чувашской АССР. Чувашское отделение Союза художников РСФСР. Чувашская худож. галерея). Тираж не указан.

Выставка произведений художников Мордовии, посвященная 35-летию Мордовской АССР. Каталог-справочник. Сост. и авт. вступит. статьи Т. А. Корабельщикова. Саранск, Мордовское кн. изд-во, 1966. 30 с. с илл. и портр. авторов. (Мин-во культуры Мордовской АССР, Мордовское отделение Союза художников РСФСР). 3000 экз.

Художники Таджикистана. (Москва). Каталог. М., «Сов. художник», 1966. 28 с.; 11 илл. 700 экз.

Выставка работ молодых художников Перми. Авт. вступит. статьи и сост. Л. Ф. Дьяконицин. Пермь, 1966. 77 с.; 37 л. илл. (Пермский обком ВЛКСМ. Пермское отделение Союза художников РСФСР. Пермская гос. худож. галерея). 1000 экз.

Потапов И.
Наши графики. Первая групповая выставка художников-графиков Якутской АССР. Якутск, 1966. — «Полярная звезда», 1966, № 2, с. 125—132.

Выставки книги и книжной графики

VIII выставка книжной графики. Москва. Май-июнь, 1966. Голос посетителей. — «Моск. художник», 1966, 8 июня; *Жуков Н.* Праздник искусства книги. — «Юность», 1966, № 10, с. 93—94; *Коренев Л.* Сова на Кузнецком. — «Московский комсомолец», 1966, 22 июня; *Кравченко К.* Читателю и зрителю. — «Художник», 1966, № 9, с. 2—9; *Ляхов В.* Какой будет следующая выставка? — «Творчество», 1966, № 9, с. 2—5; *Ляхов В.* После семилетнего перерыва. — «Московский художник», 1966, 24 июня; *Сидоров А.* Книга, графика, жизнь. — «Советская культура», 1966, 28 июня; *Чугунов Г.* Вместе с писателем. — «Ленингр. правда», 1966, 13 сент.

Ковский М.
Большой дороги тебе, книга! С выставки белорусских книг — призеров всесоюз. и междунар. конкурсов книг. Минск. — «Сов. Белоруссия», 1966, 1 февр.

Первая республиканская выставка книжной графики АзССР. Баку. Поиски и свершения. — «Бакинский рабочий», 1966, 8 июня; *Гаджиев А.* Книгам — праздничность. — «Бакинский рабочий», 1966, 8 сент.

Тенденции реализма. С выставки детской книги УССР. Москва, 1966. — «Дет. лит.», 1966, № 8, с. 57—59.

Шестая выставка книги, графики, плаката. Москва, 1966. Каталог. (Объединенный комитет художников и графиков книги. Центральный Дом работников искусств). 67 с. текста. 500 экз.

СОВЕТСКАЯ КНИЖНАЯ ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

Адрианова В.
Советская выставка «Технической книги» в США. Март—июнь 1963 — «Полиграфия», 1964, № 12, с. 34—35.

Ходосов Д.
Выставка советской книги в Румынии. Бухарест, 1964. — «Книжная торговля», 1965, № 2, с. 44—45.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА ИСКУССТВА КНИГИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН В ЛЕЙПЦИГЕ

Ачильдиев И.
Какой он, Гамлет? С Международной выставки книжного искусства. Лейпциг. — «Моск. комсомолец», 1965, 1 окт.

Быкова В. Я.
Праздник книги в Лейпциге. О Международной выставке искусства книги. Август, 1965. — «Полиграфия», 1965, № 11, с. 35—38 и вкладка.

Вебер Т. Советская книга в Лейпциге. О Международной выставке искусства книги. Август, 1965. — «Творчество», 1965, № 8, с. 17—19.

К Международной выставке в Лейпциге. — «Искусство», 1965, № 3, с. 77.

Международная выставка искусства книги. (Лейпциг, 1965). — «Книжная торговля», 1965, № 11, с. 14—15.

Международная выставка книжного искусства 1965 года. — «Полиграфия», 1965, № 2, с. 48.

Пенкин М. Лейпциг, 1965-й: «Будущее принадлежит не бомбе, а книге». К предстоящей Международной выставке книжного искусства в Лейпциге. — «Сов. культура», 1965, 29 апр.

Пенкин М. Медали Лейпцига. К итогам Международной выставки искусства книги. — «Лит. газ.», 1965, 26 окт.

Телингатер С. Лейпциг. Уроки и споры. (Вопросы худож. оформления книги по материалам Международной выставки книжного искусства. 1965). — «Творчество», 1965, № 11, с. 7—10.

Телингатер С. Б. Заметки с выставки. О Международной выставке искусства книги. Лейпциг. Август, 1965. — «Полиграфия», 1965, № 11, с. 33—35.

Телингатер С. Б. Смотр лучших достижений искусства книги. — «Полиграфия», 1965, № 7, с. 6.

Успех советской книги. О наградах, полученных на выставке. — «Полиграфия», 1965, № 11, с. 33.

Шмаринов Д. 29 медалей советских художников. На Международной выставке искусства книги в Лейпциге. — «Правда», 1965, 25 сент. (Моск. выпуск).

Шмаринов Д. А. и Телингатер С. Б. Медали Лейпцига. Международная выставка книжного искусства. — «Сов. культура», 1965, 4 сент.

Эрнст А. Мастерство издания книги. (Интервью председателя инициативного комитета ГДР по подготовке Лейпцигской междунар. выставки книжного искусства 1965 г. А. Эрнста). — «Сов. культура», 1965, 25 мая.

Эрнст А. Международная выставка «Искусство книги» в Лейпциге. — «Полиграфия», 1965, № 7, с. 5.

К конкурсам на лучшие иллюстрации к произведениям Шекспира, Брехта, Шолохова, Маршака. (Лейпциг, 1965). Статьи: *А. Васин, Т. Иваницкая.* Б. Брехт. «Матушка Кураж и ее дети». — «Искусство», 1965, № 6, с. 48—49. — В мире образов Шекспира. Статьи: *В. Фаворский, С. Телингатер, Б. Маркевич.* — «Искусство», 1965, № 6, с. 47. *Дорошева Э.* Иллюстраторы произведений С. Маршака. — «Искусство», 1965, № 6, с. 52—53. Шолохов М. Судьба человека. Статьи: *С. Адамович, В. Минаев, Б. Басов, Л. Петров и В. Петрова.* — «Искусство», 1965, № 6, с. 49—51.

МАСТЕРА РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

АБЕЛИТЕ О.

Брежгис Ю. Черно-белое многоцветье. (С выставки работ латв. графика О. Абелите. Рига). — «Сов. Латвия», 1966, 14 апр.

АКСЕЛЬРОД М. М.

Выставка произведений художников М. М. Аксельрода, М. Х. Горшмана, А. А. Лабаса, А. И. Тенеты, Г. А. Шульца. Каталог. М., «Сов. художник», 1966. 100 с. с илл. 1000 экз.

АЛЬТМАН Н. И.

Пистунова А. Осуществление. — «Лит. Россия», 1966, 17 июня, с. 16—17; *Шкловский В.* Натан Альтман. (К 75-летию со дня рождения художника). — «Театр», 1965, № 2, с. 108.

АЛФЕЕВСКИЙ В. С.

Буторина Е. Валерий Сергеевич Алфеевский. М., «Сов. художник», 1965. (5) 123 с. с илл. 5500 экз.

АННЕНКОВ Ю. П.

Алянский С. М. Об иллюстрациях к поэме Блока «Двенадцать» (глава из воспоминаний). Публикация З. Г. Минц. Тартуский гос. университет. Блоковский сборник. Тарту, 1964, с. 437—445.

АСТАПОВ И. С.

Сокольников М. Мастер иллюстрации и эстампа. — «Художник», 1966, № 2, с. 18—19.

БАНДЗЕЛАДЗЕ А.

Езерская Н. Всегда в поиске. — «Искусство», 1965, № 6, с. 34—36.

БАСОВ Б. М.

Б. Басов (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.

БЕДРОСЯН Р. С.

Бедросян Р. С. Экслибрисы. Вступит. статья П. Амбур. Ереван, «Айастан», 1966. XVI с. текста; 76 с. илл. 3500 экз. На арм., рус. и нем. яз.

БЕЗЕЛЮК В.

Чундоров В. Искусство книги. — «Огни Алатау», 1966, 4 марта. (Рец. на кн.: Онгарбаева С. Так назывались годы. Стихи. Илл. В. Безелюка. Алма-Ата, Казгослитиздат, 1964. На казах. яз.).

БЕНУА А. Н.

Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа. 1870—1960. Вступит. статья А. А. Сидорова. Л.—М., «Искусство», 1965. 215 с. с илл.; 43 л. илл. 20 000 экз. Рец.: *Алянский Ю.* Возвращение А. Бенуа. — «Амурская правда», 1965, 4 авг.; *Зильберштейн И. С.* Парижские находки. Лучший иллюстратор Пушкина. — «Огонек», 1966, № 47 и 52, с. 8—11.

БИСТИ Д. С.

Д. Бисти (проспект к Международной выставке книжного искусства в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. 16 с. илл. и текста. 3000 экз. *Каретникова И.* Художник из мира книги. — «Сов. культура», 1965, 4 мая; *Каретникова И.* Молодой художник книги. — «Искусство», 1965, № 6, с. 37—39.

БИЛЛЬ А. Ф.

Чундоров В. Искусство книги. — «Огни Алатау», 1966, 4 марта. (Рец. на кн.: Горький М. Сказки об Италии. Илл. А. Билль. М., «Худож. лит.», 1964).

БИЛИБИН И. Я.

Липович И. Н. Иван Яковлевич Билибин. Л., «Художник РСФСР», 1966. 58 с. с илл. 20 000 экз.; *Белецкий П.* Художник-сказочник. К 90-летию со дня рождения И. Я. Билибина. — «Искусство», 1966, № 8, с. 67—69; *Голынец С.* Иван Билибин. — «Художник», 1966, № 8, с. 70—71; *Мозалевский И.* Дни И. Я. Билибина. — «Искусство», 1966, № 8, с. 70—71; *Мозалевский И.* Памяти И. Билибина. — «Художник», 1966, № 8, с. 64.

БОГДЕСКО И. Т.

И. Богдеско (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). — М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста; *Гольцов Д.* Гуманистическое искусство. — «Сов. Молдавия», 1966, 13 авг.; *Гордин Р.* Ступени мастерства. — «Бакинский рабочий», 1965, 11 сент.; *Халаминский Ю.* Яркий талант. — «Искусство», 1965, № 6, с. 25—27.

БОКЛЕВСКИЙ П. М.

Чернухина В. В ряду лучших мастеров. К 150-летию со дня рождения П. М. Боклевского. — «Сов. культура», 1966, 23 июня.

БРОДСКИЙ С. Г.

Варшавский Л. Поиски и свершения. (По материалам персональной выставки С. Бродского. Москва, 1966). — «Художник», 1966, № 10, с. 24—26.

БУРГУНКЕР Е. О.

Е. Бургункер (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста.

ВАСИН А. А.

А. Васин (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник». (16) с. илл. и текста.

ВАСНЕЦОВ Ю. А.

Ю. Васнецов (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.; *Клепикова Е.* Где это видано, где это слыхано. — «Дет. лит.», 1965, № 5, с. 2 (обл.), 23—32; *Колесова О.* И взрослым и детям. — «Ленингр. правда», 1966, 11 авг.; *Попова Н.* Продолжение сказки. (Об иллюстрациях к книге Н. П. Колпаковой «Ерши-малыши». Л., «Дет. лит.», 1964). — «Творчество», 1965, № 3, с. 21—22; *Пленков В. В.* В сказочном царстве. — «Кировская правда», 1965, 24 илл.; *Липинская Е.* Чем светят «Ладушки». — «Сов. культура», 1968, 8 янв.; *Лощиц Ю.* Солнышко-колоколнышко. — «Учит. газ.», 1966, 12 апр.; *Митяев А.* Хранитель русской сказки. (Рец. на книгу «Ладушки. Русские народные сказки, песенки, потешки». Рис. Ю. Васнецова. М., «Дет. лит.», 1964). — «Известия», 1964, 20 дек., 19 дек. (Моск. вечерний выпуск); *Попов В. В.* Хороший подарок детям. (О книге «Ладушки»). — «Полиграфия», 1965, № 2, с. 41—42; *Токмаков Л.* Светлое и доброе творчество. (К присвоению Ю. А. Васнецову звания нар. художника РСФСР). — «Дошкольное воспитание», 1966, № 7, с. 78—81.

ВЕРЕЙСКИЙ О. Г.

Макиев В. Поэзия будней. О выставке работ скульптора Е. Белашовой и графика О. Верейского. — «Моск. комсомолец», 1966, 23 дек., *Верейский О.* О моей работе. В помощь художнику-любителю. — «Художник», 1965, № 2, с. 54—57.

ВИТОЛИНЬ М.

Юпатова А. Четыре встречи. Заметки с персональных выставок графиков Т. Локшевича и М. Витолиня. — «Сов. Латвия», 1969, 28 мая.

ВОЛОВИЧ В. М.

В. Волович (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.; *Незнанский Л.* Графика Виталия Воловича. — «Искусство», 1966, № 7, с. 32—36.

ВРУБЕЛЬ М. А.

Львова Е. «Несется конь быстрее лани». Об иллюстрациях М. А. Врубеля к стихам М. Ю. Лермонтова. — «Моск. комсомолец», 1966, 24 ноября.

ГИБАВИЧУС Р.

Канцедикас А. Молодой мастер из Литвы. — «Творчество», 1966, № 7, с. 6—7; *Крукайте Р.* Художник и книга. Гравюры Р. Гибавичуса. — «Сов. Литва», 1965, 24 февр.

ГОЛЯХОВСКИЙ Е. Н.

Голяховский Е. Н. Десять экслибрисов. М., 1966. (4) с.; 10 отд. л. илл. в обертке. (Комбинат граф. искусства Моск. отд-ния Худож. фонда РСФСР). 500 экз.; *Минаев Е.* Экслибрисы Е. Голяховского. — «Книжная торговля», 1965, № 6, с. 43—44; *Минаев Е.* Мастер экслибриса. — «Культура и жизнь»,

1965, № 7, с. 46; *Минаев Е.* Евгений Голяховский. — «Художник», 1965, № 9, с. 21—23.

ГОНЧАРОВ А. Д.

А. Гончаров (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.

ГОРШМАН М. Х.

Выставка произведений М. М. Аксельрода, М. Х. Горшмана, А. А. Лабаса, А. И. Тенеты, Г. А. Шульца. Каталог. М., «Сов. художник», 1966. Авт. вступит. статьи Т. Гурьева. 100 с. с илл. 1000 экз.

ГОРЯЕВ В. Н.

В. Горяев (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста, 3000 экз.; *Березин А.* Глазами современника. — «Моск. правда», 1966, 6 янв.; *Волков Н.* Рисунки В. Горяева к «Петербургским повестям» Н. В. Гоголя. — «Искусство», 1965, № 9, с. 32—33; *Жуков Н.* Горяев иллюстрирует Гоголя. — «Юность», 1965, № 2, с. 111—112; *Костин В.* Рисунки к произведениям Гоголя. — «Творчество», 1965, № 5, с. 22—23; *Пименов Ю.* Новые иллюстрации к русской классике. — «Нов. мир», 1966, № 2, с. 261—265.

ГРЕНБЕРГ Н.

Энст Б. Открывается еще одна страница. С выставки работ худож. Н. Гренберга. Таллин. — «Сов. Эстония», 1965, 6 апр.

ГУДАЙТИС А.

Мотуза Б. Жизнерадостное искусство. Заметки о выставке работ А. Гудайтиса. Вильнюс. — «Сов. Литва», 1965, 14 янв.

ГУДИАШВИЛИ Л.

Джибладзе Г. Первые лауреаты премии имени Шота Руставели. — «Заря Востока», 1965, 25 февр.; *Когар Е.* Большой мастер кисти. — «Лит. Грузия», 1965, № 6, с. 77—78; *Партугимов В.* В поиске... — «Заря Востока», 1966, 26 марта; *Рейналь М.* Деятели культуры о Ладо Гудиашвили. — «Заря Востока», 1965, 9 февр.

ДЕХТЕРЕВ Б. А.

Б. Дехтерев (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.

ДОБУЖИНСКИЙ М. В.

Филаретова Т. Переиздание «Белых ночей» в оформлении М. В. Добужинского. — «Искусство», 1965, № 7, с. 68—69. (Рец. на книгу: Достоевский Ф. М. Белые ночи. Рис. М. Добужинского. М.—Л., Гослитиздат, 1963).

ДЕРЕГУС М. Г.

Верба И. Михаил Дерегус. — «Искусство», 1965, № 1, с. 9—14; *Верба И.* Счастье художника. — «Правда Украины», 1964, 4 дек.

ДМИТРЕВСКИЙ Н. П.

Дъяконицын Л. Творчество Н. П. Дмитревского. — «Искусство», 1965, № 1, с. 41—44.

ДУБИНСКИЙ Д. А.

Д. Дубинский (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.; *Халаминский Ю.* Давид Александрович Дубинский. М., «Сов. художник», 1966. 131 с. илл. 10000 экз.

ДУДОРОВ В. Д.

Немировский Е. Л. Новое издание поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». — «Полиграфия», 1965, № 2, с. 40—41. (Рец. на книгу: Пушкин А. С. «Руслан и Людмила». Поэма. Илл. Б. Парилова и В. Дудорова. М., «Дет. лит.», 1964).

ЕПИФАНОВ Г. Д.

Г. Епифанов (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.; *Буракова А.* Геннадий Епифанов. — «Художник», 1966, № 2, с. 6—8.

ЕЧЕИСТОВ Г. А.

Бескин О. Г. Ечеистов — мастер гравюры и акварели. — «Искусство», 1965, № 8, с. 16—21; *Бубнова А.* Одухотворенность образов. — «Творчество», 1965, № 8, с. 7—8.

ЗУЗЕ З.

Зигурд Зузе. Персональная выставка. Графика. Каталог. Сост. и авт. вступит. статьи И. Крейтусе. Рига, 1965. 18 с. с илл. 1000 экз. Текст парал. на рус. и латв. яз.; *Юпатова А.* Содружество скульптуры и графики. С выставки работ М. Заура и З. Зузе. Рига. — «Сов. Латвия», 1965, 3 ноября.

ЗУСМАН Л. П.

Бассехес А. График, живописец, декоратор. — «Моск. художник», 1966, 21 окт.

ИКРАМОВ И. И.

Шостко Л. Большой художник книги. К 60-летию И. Икрамова. — «Правда Востока», 1965, 16 апр.

ИЛЬИНА Л. А.

Дядюченко Л. У нас в Киргизии есть Ильина. К 50-летию Л. Ильиной. — «Сов. Киргизия», 1965, 26 марта; *Попова О.* Полнозвучность таланта. — «Лит. Киргизстан», 1965, № 2, с. 109—114, с портр.; *Попова О.* Талантливый график. — «Искусство», 1966, № 6, с. 22—27; *Прыткова Л.* Два диплома. (О творчестве Л. А. Ильиной и Б. Джумбаева). — «Сов. Киргизия», 1966, 14 июля.

КАЛАШНИКОВ А. И.

Терехов Е. Книжные знаки Анатолия Калашникова. — «Книжная торговля», 1966, № 10, с. 40—41.

КАЛИНЫЧЕВА К. И.

Кравченко К. В ладу с жизнью. — «Сов. культура», 1965, 25 дек.

КАЛЬО Р.

Энст Борно. Эстонский гравер. — «Творчество», 1965, № 1, с. 13—14.

КАНЕВСКИЙ А. М.

А. Каневский (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.

КАПЛАН А. Л.

Сурис Б. Ожившие воспоминания. — «Творчество», 1966, № 11, с. 15—17.

КАРДОВСКИЙ Д. Н.

Продолжатель лучших традиций. К 100-летию со дня рождения Д. Н. Кардовского. — «Моск. художник», 1966, 2 сент.

КАСИЯН В. И.

В. Касиян (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965, (16) с. илл. и текста. 3000 экз. *Курочкина Т.* Летопись жизни народа. — «Сов. культура», 1966, 16 авг.; *Мацкевич О.* Сердце художника. — «Казахстанская правда», 1966, 30 сент.; *Пекаровский М.* Василий Касиян. К 70-летию со дня рождения. — «Искусство», 1966, № 1, с. 10—16.

КИБРИК Е. А.

Е. Кибрик (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.; *Евгений Адольфович Кибрик.* К 60-летию со дня рождения. Каталог. Министерство культуры СССР, Академия художеств СССР, Союз художников СССР. М., «Советский художник», 1966. Сост. Т. Г. Ротттерт. Авт. вступит. статьи В. М. Полевой. 38 с. текста; 27 л. илл. 500 экз. *Агарова А.* Большой труд мастера. (Москва, март, 1966). — «Творчество», 1965, № 6, с. 12—13; *Верейский О.* Путь мастера. — «Правда», 1966, 13 апр.; *Кеменов В.* Мастер иллюстрации. — «Художник», 1966, № 7, с. 3—11; *Кузнецов Э.* Соавтор писателя. — «Ленингр. правда», 1966, 20 мая; *Курочкина Т.* Выдающийся мастер графики. К 60-летию со дня рождения. — «Искусство», 1966, № 12, с. 24—26; *Пименов Ю.* Новые иллюстрации к русской классике. — «Нов. мир», 1966, № 2, с. 261—265. (Рец. на книгу: Пушкин А. С. «Борис Годунов». М., «Дет. лит.», 1965. Илл. Е. Кибрика); *Пронина И.* «Борис Годунов» в образах Кибрика. — «Сов. культура», 1965, 18 сент.; *Пронина И.* Вот как делается искусство... — «Сов. культура», 1966, 16 апр.

КИСКАЧИ Ю. Ф.

Правдивцева Т. Дар воспитания. — «Дет. лит.», 1966, № 8, с. 42—44.

КОЗЛОВСКИЙ К. С.

Константин Козловский. Каталог выставки. Вступит. ст. И. Мямлина. Сост. Я. Бердичевский. Красноярск, 1966. 38 с. с илл. (экслибрис). (Красноярское краевое управление культуры. Красноярская худож. галерея). 1000 экз.

КОНАШЕВИЧ В. М.

В. Конашевич (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста; *Заварова А.* Владимир Конашевич. (С публикацией текста выступлений В. М. Конашевича по ленингр. телевидению летом 1958 г.). — «Дет. лит.», 1967, № 1, 2. (обл.), 27—31 с портр.; *Конашевич В.* О себе и своем деле. — «Нов. мир», 1966, № 9, 10; *Матафонов В.* О жизни книги и рисунках для детей. Об иллюстрациях к сказке К. Чуковского «Путаница». — «Искусство», 1965, № 2, с. 44—48.

КОНСТАНТИНОВ Ф. Д.

Кузнецова Ю. Федор Денисович Константинов. М., «Сов. художник», 1965. 103 (9) с. с илл. 4500 экз.

КРАВЦОВ Г. А.

Гершон Абрамович Кравцов. Каталог выставки. Вологда, 1965. 60 стр. 1000 экз.; Кравцов Г. А. 25 ксилографий. Вступит. статья С. Г. Ивенского. Вологда, Сев.-зап. кн. изд., 1966. 8 с. текста; 25 отд. л. илл., слож. каждый вдвое. (Упр. культуры Вологодского облисполкома. Вологодская картинная галерея). 650 экз.; *Кравцов Г. А.* Десять экслибрисов. М., 1966. 4 с.; 14 отд. л. илл. в обертке. (Комбинат граф. искусства. Моск. отд-ние Худож. фонда РСФСР). 500 экз.

КРАСАУСКАС С.

С. Красаускас. Альбом. Предисл. И. Корсакайте. Изд. 2-е. Вильнюс, «Вага», 1966. (8) с.; 44 отд. л. илл. в папке. 20000 экз.; *Кудрицкая Р.* Наш гость из Литвы. Выставка гравюр С. Красаускаса. (Киев). — «Правда Украины», 1965, 17 авг.; *Межелайтис Э.* Поэтическая линия. — «Учит. газ.», 1965, 10 апр.

КРУГЛИКОВА Е. С.

Елизавета Сергеевна Кругликова. Каталог выставки к 100-летию со дня рождения. Авт. вступит. статьи и сост. В. А. Наумов. Гос. Русский музей. Ленинград, 1966. 60 с. с илл. 1000 экз.; *Фортинский С.* Книжные знаки Е. С. Кругликовой. К 100-летию со дня рождения художницы. — «Книжная торговля», 1965, № 1, с. 46.

КУЗМИНСКИС Й.

Кузминскис Йонас. Каталог выставки. Сост. Б. Пакштас. Вступит. статья И. Корсакайте. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс, 1966. 58 с. с илл.; 20 л. илл. Тираж не указан. Текст парал. на рус. и литов. яз.; *Ради-*

ве П. Яркий талант. К 60-летию народного художника СССР Й. Кузминскиса. — «Сов. Литва», 1966, 14 дек.; *Корсакайте И.* Йонас Кузминскис. Вильнюс, «Вага», 1966. 127 с. с илл.; 3 л. илл. 2500 экз.

КУЗЬКОВСКИЙ И.

Иосиф Кузьковский. Каталог выставки. Вступит. статья без автора. Сост. не указан. Даугавпилс, 1966. 8 с. с илл. (Союз художников Латв. ССР. Даугавпилский краеведческий и художественный музей). Тираж не указан.

КУЗЬМИН Н. В.

Кузьмин Н. Круг царя Соломона. Страницы былого. (Автобиограф. записки). Предисл. К. Чуковского. Рис. авт. Изд. 2-е, доп. М., «Сов. художник», 1966. 209 с. с илл. 40000 экз. (Рец.: Сокольников М. Автобиографические новеллы. — «Художник», 1964, № 10, с. 62; Краснов П. — «В мире книг», 1965, № 1, с. 29); *Сокольников М. П.* Н. В. Кузьмин. М., «Сов. художник», 1964. 207 с. с илл.; 2 л. илл. 4000 экз. (Рец.: Куприяновский П. Волшебный мастер книги. — «Рабочий край», 1965, 9 апр.; Савин О. Большой мастер графики. — «Пензенская правда», 1965, 13 мая; Лидин В. Художник и писатель. — «Искусство», 1965, № 6, с. 7); *Дорош Е.* Мастер. К 75-летию художника Н. В. Кузьмина. — «Лит. Россия», 1965, 17 дек., с. 16.; *Краснов П.* Юбилей художника-писателя. К 75-летию Н. В. Кузьмина. — «Вопросы литературы», 1966, № 1, с. 249—250; *Кузьмин Н.* Мой «Левша». — «Лит. Россия», 1966, 18 февр., с. 18—19; *Сокольников М.* Неувядающий талант. К 75-летию Н. В. Кузьмина. — «Известия», 1965, 18 дек. (Моск. вечерний выпуск).

КУКРЫНИКСЫ

Кукрыниксы (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. 16 с. илл. и текста; *Васильев П.* Мастера. — «Труд», 1965, 17 янв.; *Ефимов Б.* Искусство веселое, злое, мудрое. — «Известия», 1965, 26 янв.; 25 янв. (Моск. вечерний выпуск); *Ефимов Б.* Великолепная «единосущная троица». — «Лит. газ.», 1965, 30 янв.; *Жуков Н.* Содружество трех. — «Сов. культура», 1965, 18 марта; *Иогансон Б.* Три мастера. — «Художник», 1964, № 12, с. 1—2; *Кибрик Е.* Наши Кукрыниксы. — «Правда», 1965, 10 февр. (Моск. выпуск); *Кукрыниксы.* «Сатиаре» — атаковать! (Беседа с лауреатами Ленинской премии нар. худож. СССР Кукрыниксами). Илл. Кукрыниксы. — «Лит. Россия», 1965, 30 апр., с. 5; *Лебедев Л.* Карандаш, приравненный к штыку. — «Труд», 1965, 1 апр.; *Пистунова А.* Любовь и ненависть. — «Комсом. правда», 1965, 9 марта; *Пистунова А.* Девиз: «Вперед и выше!» — «Учит. газ.», 1965, 13 апр. *Сокольников М.* Новые иллюстрации Кукрыниксов к «Двенадцати стульям». (Сегодня в издательстве «Художественная литература»). — «Моск. художник», 1966, 22 июня.

КУПРЕЯНОВ Н. Н.

Кравченко К. Рожденное грозой. — «Сов. культура», 1966, 10 ноября.

КУСТОДИЕВ Б. М.

Лебедева В. Е. Борис Михайлович Кустодиев. Живопись. Рисунок. Книга. Эстамп. М., «Наука», 1966. 243 с. с илл.; 17 л. илл. 10000 экз.

ЛАЗУРСКИЙ В. В.

В. Лазурский (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. 16 с. илл. и текста. 3000 экз.

ЛАКШЕВИЧ Т. А.

Юпатова А. Четыре встречи. Заметки с персональных выставок графиков Т. Лакшевича и М. Витолиня... — «Сов. Латвия», 1965, 28 мая.

ЛАНСЕРЕ Е. Е.

Шантыко Н. Во славу жизни. — «Художник», 1966, № 8, с. 27—35.

ЛЕБЕДЕВ В. В.

В. Лебедев (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. 16 с. илл. и текста.; *Лебедев В.* Рисунки к произведениям С. Маршака. (Текст А. Лазо). М., «Сов. художник», 1966. (4) с. текста; 16 отд. л. илл. 100000 экз.; *Заварова А.* Аз, буки, веди... К 75-летию худож. В. В. Лебедева. — «Учит. газ.», 1966, 15 дек.; *Ганкина Э.* Поэзия книжной страницы. — «Дет. лит.», 1966, № 1, с. 28—31; *Герчук Ю.* Мир вещей в рисунках В. Лебедева. — «Декоративное искусство СССР», 1965, № 5, с. 42—43.

ЛИВАНОВ А. П.

А. Ливанов (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.; *Бескин О.* Художник-воин. Некролог. — «Москва», 1966, № 7, с. 189—191.

ЛУХТЕЙН П. К.

П. Лухтейн (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.

МАВРИНА Т. А.

Костин В. Татьяна Алексеевна Маврина. Предисл. Е. Дороша. М., «Сов. художник», 1966. 179 с. с илл. 15000 экз.; Рец.: Воронова О. — «Нов. мир», 1967, № 8, с. 281—282; Пистунова А. Живая вода. — «Дет. лит.», 1966, № 7, с. 23—26, с портр.

МАКУНАЙТЕ А.

А. Макунайте (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.; *Розанова Н.* Живые встречи с древними традициями. — «Искусство», 1965, № 6, с. 28—31.

МИЛАШЕВСКИЙ В. А.

Федин К. У истока сказок. — «Волга», 1966, № 9, с. 149—151.

МИНАЕВ В. Н.

В. Минаев (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.

МИТРОХИН Д. И.

Русаков Ю. А. Дмитрий Исидорович Митрохин. Л.—М., «Искусство», 1966. 207 с. с илл.; 21 л. илл. 6500 экз. Библиогр. с. 203. *Минаев Е.* Крамольный экслибрис. (История экслибриса Д. И. Митрохина к разделу полит. книг библиофила Л. И. Жевержеева). — «Лит. Россия», 1966, 26 авг., с. 11; *Панов М. Ю.* Творчество и книжные знаки Дмитрия Исидоровича Митрохина. Билет-проспект. Моск. гор. общество коллекционеров. 8 с. илл. 200 экз. (72-е заседание московского клуба экслибрисистов. 10 ноября 1966).

МИТУРИЧ М. П.

Ганкина Э. Новая работа Мая Митурича. — «Искусство», 1966, № 12, с. 30—35; *Пистунова А.* Куда ведет радуга. — «Дет. лит.», 1966, № 4, с. 25—28; *Снегирев Г.* Рисунок звонкий, как стих. — «Сов. культура», 1965, 27 июля.

МОНИН Е. Г.

Лощиц Ю. Евгений Монин. — «Дет. лит.», 1966, № 10, с. 25—28, с портр.

НАРБУТ Г. И.

Белецкий П. А. Видный мастер книжной графики Г. Нарбут. — В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. 13. М., «Книга», 1966, с. 92—99.

ОЗОЛИНЬ М.

Деева И. Мастер Латышской графики. — «Сов. Латвия», 1965, 23 ноября.

ОКАС Э.

Божич Л. Его оружие — искусство. Э. Окасу — 50 лет. — «Сов. Эстония», 1965, 28 ноября.

ПАВЛИНОВ П. Я.

Горленко Н. П. Я. Павлинов — мастер и теоретик. — «Искусство», 1966, № 10, с. 52—57; П. Я. Павлинов. Некролог. — «Моск. художник», 1966, 10 февр.

ПАРИЛОВ Б.

Немировский Е. Л. Новое издание поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». — «Полиграфия», 1965, № 2, с. 40—41. (Рец. на книгу: Пушкин А. С. «Руслан и Людмила». Поэма. Илл. Б. Парилова и В. Дудорова. М., «Дет. лит.», 1964).

ПАШКОВ Е.

Пашков Е. А. С. Пушкин. Сказки в иллюстрациях Е. Пашкова. Л., «Художник РСФСР», 1966. 16 отд. л. илл. с текстом. 100 000 экз.

ПЕТРОВ-ВОДКИН К. С.

Костин В. И. К. С. Петров-Водкин (1878—1939). М., «Сов. художник», 1966. 167 с. с илл. 15 000 экз.; *Кузьма Сергеевич Петров-Водкин.* Каталог выставки. Сост. Н. А. Баранова и Е. Н. Елизарова. Вступит. статья Е. Н. Елизаровой. Л.—М., «Сов. художник», 1966. 20 000 экз. (Государственный Русский музей).

ПИГОЗНИС Я.

Карклинь Г. Сказка нужна не только детям... — «Сов. Латвия», 1966, 20 сент.

ПИКОВ М. И.

Разгонов С. Гармония сложного. — «Москва», 1965, № 8, с. 184—185; *Тишков А.* Новые иллюстрации к «Божественной комедии». — «Иностр. лит.», 1965, № 4, с. 248—249.

ПИНКИСЕВИЧ П. Н.

Богаткин В. Товарищ юности живой. — «Художник», 1966, № 8, с. 15—18.

ПЛАТУНОВА А. Г.

А. Платунова. Некролог. — «Моск. художник», 1966, 19 авг.

ПОЖАРСКИЙ С. М.

С. Пожарский. Каталог выставки. Авт. вступит. статьи и сост. не указан. 6 л. с илл. 3000 экз.: *С. Пожарский* (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.

РАЧЕВ Е. М.

Жуков Н. Творящий радость. К 60-летию Е. М. Рачева. — «Дет. лит.», 1966, № 2, с. 28—29.

РОДЧЕНКО А. М.

Абрамова А. А. М. Родченко. — «Искусство», 1966, № 11, с. 51—59.

РОДЧЕНКО В. А.

Выставка В. А. Родченко. (Пригласительный билет-проспект). М., 1966. (Объединенный комитет художников и графиков книги). 250 экз.

РОЗЕНТАЛЬ Я.

Янис Розенталь. Юбилейная выставка, посвященная 100-летию со дня рождения. Каталог. Вступит. статья Тайра Халяпина. 106 с. без илл.; вкладка; 30 с. илл. Текст парал. на рус. и латыш. яз. 1000 экз.

САРЬЯН М. С.

М. Сарьян. Каталог. Ереван, 1965. Вступит. статья Г. Игатяна. 92 с. с илл.; 18 вкл. л. илл.

СЕМЕНОВ М.

Семенов М. Веселый художник. — «Дет. лит.», 1966, № 9.

СЕРОВ ВАЛ. А.

Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865—1911. М., «Искусство», 1955. 491 с. с илл.; 5 л. илл. 10 000 экз.; *Серов Валентин Александрович.* 1865—1911. Альбом репродукций. Авт.-сост. и авт. вступит. статьи С. Дружинин. М., «Сов. художник», 1965. (16) с.; 34 л. илл.

(Русские художники). 32000 экз.; *Серов Валентин Александрович*. Графика Валентина Александровича Серова. Рисунки... Офорты. Авт. текста и сост. альбома Г. Стернин. М., «Сов. художник», 1965. 17 (8) с.; 31 л. илл. 550 экз. (2-й завод); *Гусарова А*. Валентин Серов. К 100-летию со дня рождения художника. — «Художник», 1965, № 1, с. 34—36, с портр.; *Сарабьянов Д*. Реформы Валентина Серова. К 100-летию со дня рождения художника. — «Творчество», 1965, № 1, с. 16—19; *Серов Валентин Александрович*. Альбом репродукций. Вступит. статья А. И. Зотова. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1965. 17 с. с портр.; 40 л. илл. 30000 экз.

СИДОРКИН Е. М.

Е. Сидоркин (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. 1 л.; (8) с. илл. и текста; *Бабошин Н*. Одержимость. — «Сов. культура», 1966, 1 февр.; *Бурмистрова Н*. На выставке работ Е. Сидоркина. — «Моск. художник», 1966, 30 сент.; *Дмитриева Н*. Золото Лейпцига. О серии автолитографий Е. Сидоркина «Читая Сакена Сейфуллина». — «Казахстанская правда», 1965, 5 окт.; *Ерлашова С*. Графика Сидоркина. — «Искусство», 1965, № 6, с. 31—34; *Макульская Е*. Встречи в Москве. О выставке работ художников-графиков В. Антощенко-Оленева, Н. Гаева и Е. Сидоркина. — «Казахстанская правда», 1966, 26 сент.; *Нехорошев Ю*. Художник исследует жизнь. — «Лит. газ.», 1966, 16 апр.; *Халаминская М*. Казахский эпос. — «Творчество», 1965, № 3, с. 19—20.

СКИРУТИТЕ А.

Корсакайте И. Поэзия и радость бытия. — «Сов. Литва», 1964, 9 дек.

СМИРНОВ Е. Е.

Телингатер С. Наборная графика Е. Е. Смирнова. — «Полиграфия», 1965, № 6, вклейка.

СТЕПОНАВИЧУС А.

Розанова Н. Образы Альгирдаса Степонавичуса. — «Творчество», 1966, № 5, с. 24; *Червонная С*. Краски волшебных королевств. Об иллюстрациях к книге К. Кубилинскаса «Варне-Караленe...» (Лягушка-королева). — «Сов. Литва», 1965, 21 дек.

ТАУБЕР В. И.

Таубер В. Три кота и замарашка. О своей работе над иллюстрациями к сказкам Ш. Перро и Г. Х. Андерсена. Илл. автора. — «Дет. лит.», 1966, № 7, с. 44—46.

ТЕЛИНГАТЕР С. Б.

С. Телингатер (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (12) с. илл. и текста; *Луговая В*. Новелла экслибриса (С. Телингатера к произведениям писателя П. Бляхина). — «Лит. Россия», 1966, 18 февр., с. 22.

ТОЛЛИ В.

Кальюнди Е. Зрелый мастер. — «Сов. Эстония», 1965, 20 июня.

ТОЛОКОННИКОВ А. А.

Сидоров А. Творчество А. А. Толоконникова. — «Искусство», 1966, № 2, с. 37—39. — Памяти друга и товарища. Некролог. — «Моск. художник», 1965, 30 июня.

ТЫРСА Н. А.

Пантелеев Л. Тырса. — «Дет. лит.», 1966, № 2, с. 30.

УПИТИС П.

Минаев Е. Экслибрисы Петериса Упитиса. — «Книжная торговля», 1965, № 8, с. 42—44. *Минаев Е*. Дон Кихот на экслибрисе. — «Лит. Россия», 1966, 27 мая, с. 24; *Островский Г*. Мастерство гравера. — «Творчество», 1965, № 7, с. 16.

ФАВОРСКИЙ В. А.

В. Фаворский (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз. (Рец.: А. Т. — «Художник», 1966, № 5, с. 60—61); *Владимир Андреевич Фаворский*. Альбом гравюр. Предисл. М. Холодовской. М., «Искусство», 1965; *Фаворский Владимир Андреевич*. Альбом репродукций. Предисл. М. Холодовской. М., «Сов. художник», 1965. (15) с.; 24 с. илл. на 6 отд. л. 15000 экз.; *Фаворский В. А*. Рассказы художника-гравера. М., «Дет. лит.», 1965. (Рец: Соловьев В. Книга, художник, читатель. — «Семья и школа», 1966, № 7, с. 37—38; Степашкина Н. — «Звезда», 1966, № 8, с. 219—220; Островский Г. Для влюбленных в искусство. — «Дет. лит.», 1965, № 12, с. 55—56); *Халаминский Ю. Я*. Владимир Андреевич Фаворский. М., «Искусство», 1964. (Рец.: Мямлин И. Книга о В. А. Фаворском. — «Искусство», 1966, № 1, с. 67—68); *Воронова О*. Поэзия резца. 80 лет со дня рождения В. А. Фаворского. — «Моск. комсомолец», 1966, 15 марта; Выставка В. Фаворского. Москва. 1964. — «Декоративное искусство СССР», 1965, № 2, с. 8 — Подпись: Ю. Г.; *Гончаров А*. Памяти художника. — «Известия», 1964, 31 дек. (Моск. вечерний выпуск); *Гончаров А. Д*. В. А. Фаворский — художник книги. — Книга. Исследования и материалы. Сб. 11. 1965, с. 140—155; *Гончаров А. Д*. Выдающийся художник книги. О выставке работ В. А. Фаворского в Москве. Дек. 1964 — янв. 1965. — «Полиграфия», 1965, № 1, с. 38—39; *Драчева Г*. Гравюры рассказывают. К открытию выставки работ худож. В. А. Фаворского. — «Красная звезда», 1964, 5 дек.; *Каменский А*. Большое искусство. Выставка выдающегося советского художника. — «Труд», 1964, 22 дек.; К 80-летию со дня рождения В. А. Фаворского. — «Полиграфия», 1966, № 3. Вклейка, илл.; *Липкин С*. Гравюра «Джангариады». К 80-летию со дня рождения В. А. Фаворского. Страницы воспоминаний. — «Лит. Россия», 1966, 18 марта, с. 14; *Мурина Е*. Уроки Фаворского. — «Творчество», 1965, № 2, с. 6—10; *В. А. Фаворский*.

Некролог. — «Искусство», 1965, № 2, с. 80; *Владимир Андреевич Фаворский.* Некролог. — «Моск. художник», 1965, 6 янв.; *Фаворский В.* Время в искусстве. — «Декоративное искусство СССР», 1965, № 2, с. 2—3; *Фаворский В. А.* Как я оформлял «Маленькие трагедии» Пушкина. — Как я оформлял «Рассказы о животных» Л. Толстого. (Главы из книги «Мысли об искусстве»). Предисл. А Пистуновой. — «Лит. Россия», 1965, 5 февр., с. 16—18; *Фаворский В.* О книге. — «Творчество», 1965, № 3, с. 7—8; *Фаворский В. А.* Последняя речь художника. (Зачитана на открытии выставки работ Фаворского 18 ноября 1964 г.). — «Моск. художник», 1965, 6 янв.; *Чегодаев А.* Владимир Фаворский. — «Искусство», 1965, № 6, с. 11—17; *Шмаринов Д.* Жизнь в искусстве. Памяти В. А. Фаворского. — «Лит. газ.», 1965, 5 янв. *Dario Micacchi.* Vladimir Favorsky il «Construttore» del libro. «l'Unita», 1965, 17 luglio; *Wladimir Faworski.* Buchgraphik. (Каталог выставки. Вступит. статья Roman Hallen). Wien, 1965; *W. A. Faworski und W. Muchina.* Ausstellung. 1965. Deutsche Akademie der Kunste zu Berlin.

ФОМИНА И. И.

Фомина И. (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.; *Егорова М.* Творчество И. И. Фоминой. — «Полиграфия», 1965, № 4, с. 38—40, с табл.; *Егорова М.* Ясность графического решения. — «Творчество», 1965, № 10, с. 17—18; *Лазурский В.* Ираида Фомина — художник книги. — «Искусство», 1965, № 11, с. 24—28.

ФРОЛОВ В. А.

Фролов Вадим. 25 экслибрисов в гравюре на дереве. Предисл. С. Ивенского. Вологда, Сев.-Зап. кн. изд., 1964. 10 с.; 25 отд. л. илл. в обертке. 300 экз.

ХАРКЕВИЧ И. И.

Иван Харкевич. Каталог выставки. Вступит. статья В. Петрова. ЛОСХ, 1966. 1000 экз.

ХИЖИНСКИЙ Л. С.

Л. Хижинский (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.; *Кравченко К.* Рукою мастера. На выставке работ худож. книги Л. С. Хижинского. Москва. — «Сов. культура», 1966, 23 июня; *Климова М.* Художник книги. — «Художник», 1966, № 10, с. 10—14; *Минаев Е.* Леонид Хижинский. (Об экслибрисах). — «Художник», № 8, 1966, с. 64.

ЦУЦКИРИДЗЕ Л.

Цуцкиридзе Леван. Иллюстрации к поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Тбилиси, «Литература да хеловнеба», 1966, (8) с. текста; отд. л. илл. с текстом, слож. вдвое. 5000 экз. На груз., рус., англ., франц. и нем. яз.

ЧАРУШИН Е. И.

Девишев А. Художник, зверята и ребята. Некролог. — «Дет. лит.», 1966, № 9, с. 24—28, с портр.; *Лосев А.* Доброе сердце художника. — «Нева», 1965, № 10, с. 208; *Ганкина Э.* Искусство, отданное детям. — «Искусство», 1965, № 6, с. 60—62; *Чарушин Е. И.* Репродукции с книжных иллюстраций. М., «Сов. художник», 1965. (12) с. илл. и текста. 3000 экз.

ЧЕКРЫГИН В. Н.

Салтыков А. Первый иллюстратор Маяковского. — «Творчество», 1965, № 12, с. 15.

ЧЕРНЫШКОВ Н. Н.

Чернышков Николай. Линогравюры. Зарисовки. Книжная графика. Тбилиси, «Литература да хеловнеба», 1965. 47 с. с илл. 21000 экз.

ШВАЙНАУСКАС К.

Швайнаускас Казис. Каталог. Экслибрисы. Художеств. музей Литовской ССР. Текст парал. на рус. и литов. яз. 2000 экз.

ШМАРИНОВ Д. А.

Д. Шмаринов (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.

ШТАЕРМАН М. Я.

Кудрицкая Р. Рисунок в книге. — «Правда Украины», 1965, 23 мая.

ЮРКУНАС В.

В. Юркунас (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста; *Ясюлис Л.* Витаутас Юркунас. М., «Сов. художник», 1966. 47 с.; 35 л. илл. 3300 экз.; *Корсакайте И.* Верность жизни. — «Сов. Литва», 1965, 5 ноября; *Юркунас В.* Пахари. (Иллюстрации к одноименной поэме Т. Тильвитиса). Вильнюс, «Вага», 1965, 12 отд. л. илл. 2000 экз. На литов., рус., англ., франц. и нем. яз.

ЮФА Т. Г.

Жидкова Е. Талант! — «Сов. культура», 1966, 10 дек.; *Кучкина О.* Дочь кружевницы. — «Комсом. правда», 1965, 24 февр.

ЯКОБСОН А. Н.

Якобсон А. Рисунки А. Якобсон к сказке С. Аксакова «Аленький цветочек». Л., «Художник РСФСР», 1966. 28 с. с илл. 200000 экз.

ЯКУТОВИЧ Г. В.

Г. Якутович (проспект к Международной выставке искусства книги в Лейпциге). — М., «Сов. художник», 1965. (16) с. илл. и текста. 3000 экз.; *Попова Л.* и *Цельтнер В.* Графика Георгия Якутовича. — «Искусство», 1965, № 12, с. 35—42.

АЛЯНСКИЙ С. М.
(художественный редактор)

Пискунов К. Верность прекрасному. — «Дет. лит.», 1966, № 5, с. 41.

КНИГА И ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

Жадова Л. О дизайн-графике и дизайн-изданиях за рубежом. — «Техническая эстетика», 1966, № 5, с. 34—36.

БЕЛЬГИЯ

ЛАЗЮРЭ Ф.

Ивенский С. Гравюры Франсуа Лазюрэ. — «Искусство», 1966, № 2, с. 57. (Экслибрисы).

МАЗЕРЕЕЛЬ Ф.

Раздольская В. Мазереель. Л.—М., «Искусство», 1965. 144 с. с илл.; 8 л. илл. 20000 экз. (Рец.: Викентьева Л. Мазереель любит и ненавидит. — «Ленингр. правда», 1966, 12 мая).

ВЕНГРИЯ

ЗИЧИ МИХАЙ

Георгидзе М. Михай Зичи — иллюстратор «Витязя в тигровой шкуре». — «Лит. Грузия», 1965, № 5, с. 91—94; *Канделаки Б.* Венгерский художник — иллюстратор «Витязя». (М. А. Зичи). — «Заря Востока», 1966, 26 авг.

ГДР

Генс Л. Уроки двух выставок. Об экспозиции Лейпцигской высшей школы графики и книжного искусства и выставки «Прикладное искусство в быту». Таллин. — «Сов. Эстония», 1966, 19 окт.; *Зернов Б.* Знакомясь с немецким искусством. Выставка в Акад. художеств. — «Ленингр. правда», 1965, 31 янв.; *Марченко Е.* Мастера искусства ГДР — за мир и гуманизм. (По материалам выставки произведений 11-ти членов немецкой Акад. искусств. Москва—Ленинград. 1964—1965). — «Искусство», 1965, № 5, с. 62—68; *Тамручи В.* Произведения художников ГДР. (По материалам худож. выставки произведений членов немецкой Акад. искусств. Москва, 1965). — «Художник», 1965, № 3, с. 64; *Книги немецких ребят.* (По материалам выставки «Детская книга Германской Демократической Республики». Москва. 1964). — «Народное образование», 1965, № 2, с. 118—119; *Лазурский В.* 200-летие высшей школы графики и книги ГДР. — «Полиграфия», 1965, № 2, с. 37—38 и вкладка.

ГАРТФИЛЬД Д. КЛЕМКЕ В. и ВИТКУГЕЛЬ К.

Телингатер С. Б. На выставке художников ГДР в Москве. О работах художников-графиков Дж. Гартфильда, В. Клемке и К. Виткугеля. — «Полиграфия», 1965, № 2, с. 39—40. *Либман М.* Вернер Клемке. (О творчестве графика ГДР). — «Искусство», 1965, № 6, с. 63—67.

ИТАЛИЯ

ГУТТУЗО Р.

Гуттузо Ренато. Альбом репродукций. Сост. и авт. вступит. статьи А. Г. Барская и Ю. А. Русаков. Л.—М., «Сов. художник», 1965. 151 с. с илл. 30000 экз.

ПОЛЬША

СТАННЫ Я.

Януш Станны. — «Искусство», 1966, № 5, с. 72.

РУМЫНИЯ

МУНТЯНУ В.

Фаминская Н. Вал Мунтяну. Румынский график. — «Творчество», 1965, № 3, с. 23.

США

КЕНТ Р.

Кент Рокуэлл. Это я, господи. Автобиография... Пер. с англ. Вступит. статья А. Чегодаева. М., «Искусство», 1965. 647 с. с илл.; 24 л. илл. 55000 экз.; *Банников Н.* Неукротимый Рокуэлл. — «Лит. Россия», 1965, 11 июня, с. 16—17.

ФРАНЦИЯ

ДОРЕ Г.

Варшавский Л. Р. Гюстав Доре. М., «Искусство», 1966. 79 с. с илл. 20000 экз.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Немировский Е. Л. Книга Чехословакии в Москве. — «Полиграфия», 1965, № 10, с. 37—41 и вкладка; *Платонов В.* Чехословацкая книга в Москве. О выставке чехословацкой книги. Июнь, 1965. — «Книжная торговля», 1965, № 7, с. 7—8; *Шпинка В.* и *Ватагин В. А.* Чехословацкая книга. (Беседа с работником Управления чехословацких издательств и книготорга В. Шпинка и нар. худож. РСФСР В. А. Ватагиным). — «Сов. культура», 1965, 10 июня; *Сидоров А. А.* Дочь культуры. На выставке чехословацкой книги. Москва. — «Сов. культура», 1965, 19 июня.

РЕЙХМАН В.

Кундера Л. Улыбки и усмешки. О чехословацком художнике В. Рейхмане и его книге «Улыбки и усмешки». Пер. с чешского. — «Подъем», 1965, № 1, с. 132—135.

ЧАПЕК Й.

Жадова Л. Йозеф Чапек — художник-антифашист. — «Искусство», 1965, № 5, с. 69—70.

ШВЕЙЦАРИЯ

СКИРА А. (издатель)

Выставка книг по искусству. Альбер Скира. При содействии культурных ассоциаций Швейцария — СССР и СССР — Швейцария. Москва, июнь, 1965. Проспект. Статьи: В. Лазарев, М. Алпатов, Альбер Скира; *Каретникова И.* Книги Альбера Скира. — «Творчество», 1965, № 9, с. 21.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

67
М. Митурич
Переплет. С. Маршак. «Умные вещи». М., «Детская литература», 1966.

68
М. Митурич
Разворотный шмуцтитул. С. Маршак. «Умные вещи». М., «Детская литература», 1966.

69
М. Митурич
Суперобложка. С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966.

70
М. Митурич
Переплет. С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966.

71
М. Митурич
Иллюстрация к сказке «Кто колечко найдет?» С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966.

72
М. Митурич
Разворот с иллюстрациями к стихотворению «Угомон». С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966.

73
М. Митурич
Иллюстрация. «Сказка о пеликанах». Из Эдварда Лира. С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия». 1966.

74
М. Митурич
Разворот с иллюстрациями к стихотворению «Пудель». С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966.

75
М. Митурич
Иллюстрация к стихотворению «Непослушная мама». С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966.

76
М. Митурич
Разворот с иллюстрациями к стихотворениям «Редкий случай» и «Сам по себе». С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966.

77
М. Митурич
Иллюстрация. «Говорила мышка мышке . . .» С. Маршак. «Стихи для детей». М., «Советская Россия», 1966.

А. Тышлер
Фотопортрет.

78
А. Тышлер
Иллюстрация к пьесе «Джек-потрошитель». А. Мариенгоф. 1925. Не издано.

79
А. Тышлер
Иллюстрация. «Геометрия». 1925. Тушь, перо.

80
А. Тышлер
Иллюстрация. И. Сельвинский. «Улялаевщина». М., ГИХЛ, 1933.

81
А. Тышлер
Иллюстрация. И. Сельвинский. «Улялаевщина». М., ГИХЛ, 1933.

82
А. Тышлер
Иллюстрация. И. Сельвинский. «Улялаевщина». М., ГИХЛ, 1933.

83
А. Тышлер
Иллюстрация. С. Кирсанов. «Золушка». М., ГИХЛ, 1936.

84
А. Тышлер
Махновцы. Эскиз иллюстрации. Э. Багрицкий. «Дума про Опанаса». 1937.

85
А. Тышлер
Иллюстрация. Э. Багрицкий. «Дума про Опанаса». 1937. Не издано.

86
А. Тышлер
Рисунок. В. Шекспир. «Король Лир». 1934. Тушь, перо.

87
А. Тышлер
Рисунок. В. Шекспир. «Король Лир». 1934. Тушь, перо.

88
А. Тышлер
Иллюстрация. В. Маяковский. «Хорошее отношение к лошадям». 1936. Не издано.

Л. Збарский
Фотопортрет.

89
Л. Збарский
Фронтиспис. Ю. Олеша. «Избранное». М., Гослитиздат, 1956.

90
Л. Збарский
Шмуцтитул. Ю. Олеша. «Избранное». М., Гослитиздат, 1956.

91
Л. Збарский
Иллюстрация. У. Сароян. «Рассказы». 1957. Не издано.

92
Л. Збарский
Заставка. Ив Монтан. «Солнцем полна голова». М., «Искусство», 1956.

93
Л. Збарский
Суперобложка. А. Миллер. «Пьесы». М., «Искусство», 1960.

94
Л. Збарский
Суперобложка. Овидий. «Любовные элегии». М., Гослитиздат, 1963.

95
Л. Збарский
Титульный разворот. Овидий. «Любовные элегии». М., Гослитиздат, 1963.

96
Л. Збарский
Иллюстрация. Овидий. «Любовные элегии». М., Гослитиздат, 1963.

97
Л. Збарский
Иллюстрация. Овидий. «Любовные элегии». М., Гослитиздат, 1963.

98
Л. Збарский
Суперобложка. Габриела Мистраль. «Стихи». (Гравюра Л. Быкова). М., Гослитиздат, 1963.

99
Л. Збарский
Иллюстрация. Габриела Мистраль. «Стихи». (Гравюра Л. Быкова). 1963. Не издано.

100
Л. Збарский
Иллюстрация. Габриела Мистраль. «Стихи». (Гравюра Л. Быкова). 1963. Не издано.

101
Л. Збарский
Суперобложка. У. Сароян. «Путь вашей жизни». Пьесы. М., «Искусство», 1966.

102
Л. Збарский
Переплет. У. Сароян. «Путь вашей жизни». Пьесы. М., «Искусство», 1966.

103
Л. Збарский
Иллюстрация. Марциал. «Эпиграммы». М., «Художественная литература», 1968.

104
Л. Збарский
Эскиз переплета. «Корней Чуковский». М., «Художественная литература», 1965.

В. Двораковский
Фотопортрет.

105
В. Двораковский
Рисунок для переплета. А. Додэ. «Тартарен из Тараскона». Л., 1936.

106
В. Двораковский
Титульный лист. Шарль де Костер. «Легенда об Уленшпигеле». Л., «Художественная литература», 1938.

107
В. Двораковский
Титульный лист. «Гуси-лебеди». Сост. М. Булатов. М.—Л., «Детская литература», 1937. Рисунок Ю. Васнецова.

108
В. Двораковский
Титульный лист. Лион Фейхтвангер. «Новеллы». Л., «Художественная литература», 1938.

109
В. Двораковский
Заставка. «Испанские драмы». 1940. Не издано.

110
В. Двораковский
Заставка к повести «Майская ночь, или утопленница». Н. Гоголь. «Вечера на хуторе близ Диканьки». Л., Гослитиздат, 1943.

111
В. Двораковский
Заставка ко II части. Н. Гоголь. «Вечера на хуторе близ Диканьки». Л., Гослитиздат, 1943.

Виве Толли
Фотопортрет.

112
Виве Толли
Иллюстрация к стихотворению «Смерть соловья». Анна Хаава. Сборник стихов «Полевой цветок». Таллин, Эстонское государственное издательство, 1964 (на эст. яз.). Травление.

113
Виве Толли
Иллюстрация к стихотворению «Тогда пойди запри песни». Анна Хаава. Сборник стихов «Полевой цветок». Таллин, Эстонское государственное издательство, 1964 (на эст. яз.). Травление.

114
Виве Толли
Иллюстрация к стихотворению «Песня не приходит с ветром». Анна Хаава. Сборник стихов «Полевой цветок». Таллин, Эстонское государственное издательство, 1964 (на эст. яз.). Травление.

115
Виве Толли
Шмуцтитул. Анна Хаава. Сборник стихов «Полевой цветок». Таллин, Эстонское государственное издательство, 1964 (на эст. яз.). Травление.

116
Виве Толли
Суперобложка. Аугуст Аннист. «Сказительница Мари». Таллин, «Эстонская книга», 1966 (на эст. яз.). Травление.

117
Виве Толли
Иллюстрация. Аугуст Аннист. «Сказительница Мари». Таллин, «Эстонская книга», 1966 (на эст. яз.). Травление.

118
Виве Толли
Фронтиспис. Аугуст Аннист. «Сказительница Мари». Таллин, «Эстонская книга», 1966 (на эст. яз.). Травление.

119
Марка Международной книжной выставки. Лейпциг, 1965.

120
Международная книжная выставка. Лейпциг, 1965. Экспозиция Польской Народной Республики.

121
Международная книжная выставка. Лейпциг, 1965. Экспозиция Чехословацкой Социалистической Республики.

122
Международная книжная выставка. Лейпциг, 1965. Экспозиция Германской Демократической Республики.

123
Международная книжная выставка. Лейпциг, 1965. Экспозиция Советского Союза.

124
Г. Вундерлих
Афиша Международной книжной выставки в Лейпциге. 1965.

125
Д. Бисти, Е. Ганнушкин
Плакат. 8-я выставка книжной графики московских художников. Москва, 1966.

126
А. Голяховская
Фронтиспис. «Заговор чувств». Ю. Олеша. «Пьесы». М., «Искусство», 1968.

127
Л. Збарский
Форзац. Овидий. «Любовные элегии». М., «Художественная литература», 1963.

128
В. Фаворский
Гравюра на суперобложке. А. Франс. «Суждения господина Жерома Куаньяра». М., «Художественная литература», 1966.

129
Л. Токмаков
Иллюстрация. И. Токмакова. «Карусель». М., «Детская литература», 1967.

130
Н. Кузьмин
Суперобложка. Ю. Тынянов. «Малолетний Витушишников». М., «Художественная литература», 1966.

131
В. Лазурский
Титул. М. В. Алпатов. «Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля». М., «Искусство», 1964.

132
Е. Коган
Суперобложка. Е. И. Кацпржак. «История книги». М., «Книга», 1964.

133
Б. Маркевич
Портрет В. Шекспира. 1965. Линогравюра.

134
Ю. Красный
Иллюстрация. М. Сервантес. «Назидательные новеллы». М., «Художественная литература», 1966.

166
В. Тоотс
Форзац. «Современный шрифт».
М., «Книга», 1966.

167
В. Тоотс
Разворот. «Современный шрифт».
М., «Книга», 1966.

168
В. Тоотс
Отрывок из надписи на
староанглийском языке на могиле
В. Шекспира. Написано птичьим
пером. Таллин, 1963. Полоса из
книги «Современный шрифт».
М., «Книга», 1966.

169
В. Тоотс
Алфавит. Полоса из книги
«Современный шрифт».
М., «Книга», 1966.

170
В. Тоотс
Цитата. Полоса из книги
«Современный шрифт».
М., «Книга», 1966.

171
В. Тоотс
Экслибрис. Из книги
«Современный шрифт».
М., «Книга», 1966.

172
Б. Сысоев
Суперобложка. Ю. Халаминский.
«Владимир Андреевич Фаворский».
М., «Искусство», 1964.

173
С. Барабаш
Переплет. «Книга о Владимире
Фаворском». Сост. Ю. Молок.
Вступит. статья М. Алпатова.
М., «Прогресс», 1968.

174
Б. Клиорин
Суперобложка. Ю. Русаков.
Дмитрий Исидорович Митрохин.
Л.—М., «Искусство», 1966.

Портрет А. П. Ливанова

Портрет Е. И. Чарушина

ИСКУССТВО
КНИГИ

ВЫПУСК
ШЕСТОЙ

РЕДАКТОР
З. А. Антипина

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
РЕДАКТОР
Н. Д. Карандашов

ТЕХНИЧЕСКИЙ
РЕДАКТОР
Е. И. Полякова

КОРРЕКТОР
Н. М. Панова

65/66

Сдано в набор
21/X-1968 г. Подписано
к печати 4/1-1970 г.
Формат бум. 84×108 1/16.
Бумага мелованная.
Усл. печ. л. 19,32
Уч.-изд. л. 17,15.
Тираж 5000 экз.
Изд. № 268.
Цена 2 р. 77 к.
Издательство «Книга»,
Москва, К-9,
ул. Неждановой, 8/10.
Типография
Кустаннусосакеюхтиэ
Юхтейстюэ,
Хельсинки, Финляндия

2 р. 77 к.